ANDREA TIDDI

Il cerchio e la saetta

AUTOGESTIONI NELLO SPAZIO METROPOLITANO

PRE.TESTI COSTA & NOLAN

Andrea Tiddi (Roma 1968) è laureato in sociologia e collabora regolarmente con la rivista "Derive/Approdi".

Il progetto e la realizzazione di questa collana nascono dal contributo e dalla collaborazione di Alberto Abruzzese, Massimo Ilardi, Mario Perniola

Andrea Tiddi

Il cerchio e la saetta

Autogestioni nello spazio metropolitano

costa &nolan

Introduzione
Metropoli, autogestioni e comunicazione

Quando nel 1990 esplose il movimento studentesco capimmo che qualcosa era cambiato nelle forme della politica, e soprattutto che grande era il peso che in seguito a quell'esperienza collettiva – il "movimento del fax", venne detto, cogliendo certo un aspetto decisivo di novità – la comunicazione avrebbe dovuto avere nel dibattito politico. Si era intensificato quel processo di trasformazione della politica radicale che aveva messo significativamente le sue radici nel roccioso terreno degli anni Ottanta, gli anni della politica-spettacolo e del grande impatto massmediale sulla società. Ed è in questo stesso processo che si può rileggere il fenomeno dei centri sociali autogestiti. Nati dall'interazione tra punk e movimento del Settantasette, i c.s.o.a. rinnovarono profondamente dal 1990 in poi le loro forme espressive. Proprio a partire da quell'anno, infatti, benché comparsi già da tempo sul terreno metropolitano, essi si modificarono in relazione al movimento degli studenti, dal quale ebbero un impulso decisivo a portare per la prima volta fuori dal ghetto – così si

diceva allora polemicamente – i propri temi, primo fra tutti quello dell'autogestione, con una spinta creativa che, attraverso rotture comunicative proprie fino ad allora ai c.s.a., come la festa, il concerto per l'autofinanziamento, la sperimentazione di forme di socialità liberate, consentì alla Pantera di occupare le prime pagine dei giornali non solo in quanto fenomeno di contestazione, ma anche come espressione culturale specifica. Uno scambio, quello fra la Pantera e i c.s.a., in realtà assai poco lineare, ma intessuto invece su una complessa dialogica nella quale il gioco delle parti, se così si può dire, cambiava continuamente. Le relazioni tra i due fenomeni, soprattutto rispetto alle forme comunicative, sono molte, significative e facilmente documentabili (Collettivo studentesco romano 1991) ed è proprio la presenza di questa interazione rigeneratrice che ci ha portato a delimitare la nostra ricerca agli anni Novanta. Periodo in cui sono nate le posse, le BBS di movimento e si sono innovate le forme tradizionali della politica, come il corteo. Il terreno della comunicazione politica stava per intraprendere strade fino ad allora mai ipotizzate.
Conseguenza delle trasformazioni intercorse nelle forme della ri-produzione del sistema, e quindi delle interpretazioni che dovevano darne conto (il passaggio dal fordismo al postfordismo), ma pure, in seguito a ciò, del collasso delle organizzazioni tradizionali della politica (partito, sezione, eccetera), come si disse, conseguenza dell'accresciuto ruolo dei flussi comunicativi. Le autogestioni, che da allora si sono susseguite aumentando per intensità ed estensione, hanno risposto a questo contesto profondamente mutato, all'esigenza di invertire la tendenza auto-

ritaria della comunicazione massmediale e della semiotica urbana, con effetti ancor più radicali rispetto a una mera innovazione linguistica.
Nei c.s.o.a. e nelle situazioni di autogestione in genere si è attuato di fatto un superamento definitivo della cultura politica centrata sull'identità di un soggetto unico della trasformazione e, in senso semiologico, della stretta referenza fra segno e significato. Ha origine da tale superamento una rottura strutturale rispetto all'immaginario politico, sempre meno legato al soggetto operaio tout court e sempre più attinente al contesto urbano. In esso trovano spazio stili e linguaggi di diversa provenienza, in esso si favorisce la proliferazione – ma anche il collasso – dei codici culturali e si moltiplicano i riferimenti immaginali. Ciò che allora si chiamava movimento o collettivo si andava trasformando in un aggregato sempre più complesso di soggettività, in una molteplicità non più sintetizzabile in un unico riferimento. Il movimento sperimentava cross over semiotico-culturali, incroci linguistici e nuove forme di aggregazione. Caratteri questi che non inaugurano certo la costituzione di un nuovo soggetto politico, ma casomai si addicono al flusso politico delle alterità che si danno come differenze, che si vogliono affermare in quanto tali: l'autogestione si offre loro come la pratica attraverso cui realizzare tutto ciò.

Il testo che intende dar conto di questa realtà complessa non poteva che essere il risultato di una miscela eterogenea e polifonica di reperti, un collage di frammenti, di sensazioni, di appunti raccolti nell'ambito dell'area romana del movimento antagonista tra il 1990 e il 1995. Il

tema della metropoli, come è evidente, diventa decisivo perché essa è lo sfondo sul quale si muove il rinnovamento linguistico della politica dei c.s.a., decisivo perché nei suoi interstizi, strappati al loro significato consueto e trasformati in terreno di conflitto semiotico, si gioca una specifica conflittualità di senso.
In un panorama di ricerca così vario come quello che ci troviamo davanti nell'interrogarci sulle nuove forme di comunicazione politica è però indispensabile, oltre alla delimitazione spazio-temporale dell'osservazione, anche la definizione di parametri metodologici all'altezza del compito. È necessario comprendere tali forme espressive nel contesto in cui appaiono, ma anche trovare la strada che ci permetta di trattare il contesto stesso senza perderci nella sua frammentarietà.
Qualche aiuto ci è venuto dalle esperienze teoriche che, all'inizio del secolo, si sono confrontate con questa complessità, come quella di Walter Benjamin che fu tra i primi a concentrare l'attenzione sulla metropoli e sull'alterità che si muoveva nei suoi interstizi. Secondo Benjamin infatti, come forma culturale, come spazio comunicativo, è la città stessa che per essere interpretata deve essere tradotta in una forma comunicabile. Lo sforzo dell'autore è esattamente quello di ricercare la forma attraverso la quale lo spazio metropolitano può essere consegnato al linguaggio. Nel suo procedere euristico egli ne accetta la frammentarietà costruendo da essa una costellazione ai cui elementi è consentito di reagire insieme, di instaurare reciproche relazioni di senso. La frammentarietà del materiale analitico e documentario che ritroviamo per esempio in *Parigi capitale del XIX secolo* non è dovuta

semplicemente al fatto che all'autore mancò il tempo per rielaborare gli appunti, ma al contesto che tale materiale doveva rappresentare, contesto che probabilmente non si sarebbe facilmente piegato a una descrizione sistematica. Il lavoro condotto sui frammenti accompagna tutta la produzione benjaminiana fino a divenire il modulo di una specifica teoria della conoscenza (Benjamin 1971). È partendo dai frammenti, dalle citazioni che può prodursi un testo, un'interpretazione dell'oggetto osservato.

La disposizione della ricerca in senso testuale/interpretativo si lega poi significativamente all'evolversi stesso della metropoli. Gli edifici in stile, le nuove costruzioni, le grafiche pubblicitarie, i manifesti, le vetrine, i corpi sono una moltitudine comunicante che per Benjamin risulta impossibile da rappresentare senza ricorrere al collage e, anzi, è proprio questa pluralità di elementi improvvisamente uniti in uno stesso spazio che suggerisce a lui, come pure ai surrealisti suoi contemporanei, la pratica dell'assemblaggio.

Perché non provare allora ad applicare questi presupposti metodologici a quelle culture che in questo ambiente storico e mutante prendono vita? È plausibile che, tracciando una costellazione di frammenti in cui siano raccolte le nuove semiotiche politiche, si possa restituire un senso, un'interpretazione del sentire collettivo che esse esprimono? È possibile risolvere la metropoli in un testo, in una costellazione urbanistica e fare altrettanto con i suoi spazi interstiziali fino a definire le traiettorie di una metropoli autogestita, la metropoli dei c.s.a.? Seguendo questa scommessa abbiamo sviluppato la ricerca e questo testo ne è il risultato.

La nostra metropoli autogestita è fatta di corpi e di spazi che si sovrappongono e che rimescolano segni preesistenti. I corpi che sovvertono i codici indossandoli secondo accostamenti inusuali, gli spazi autogestiti che strappano i luoghi alle catene significanti della pianificazione urbanistica, gli eventi che interrompono il flusso dei tempi metropolitani, sono momenti di un'alterità, sono la rivolta contro un ordine architettonico, contro la struttura urbanistica del potere. Elementi questi che, come vedremo, riassemblano ed estrapolano i frammenti dal contesto per rimontarli autonomamente imponendo un'interruzione dei ritmi della metropoli. Se in essa il potere si riterritorializza nelle coscienze attraverso il controllo significante, i movimenti d'opposizione si orientano verso la riappropriazione di questi codici, verso il loro *détournement*, quindi verso l'alterazione delle semiotiche e delle catene significanti che tali codici dispiegano. Qui, in questo ambito conflittuale, nello scontro fra la codificazione e la sua deflagrazione, si inserisce quella pratica di senso che Umberto Eco definiva *guerriglia semiologica*: "là dove appare impossibile alterare le modalità di emittenza o la forma dei messaggi, rimane possibile mutare le circostanze alla luce delle quali i destinatari sceglieranno i propri codici di lettura" (Eco 1994, p. 417). Inserirsi sulla comunicazione del potere cambiando senso ai suoi stessi prodotti, assegnando ad essi un significato altro, alterare le catene significanti è una possibilità concretamente offerta per comunicarsi come differenza e allo stesso tempo per disvelare i codici autoritari di quei linguaggi.
Nello stato d'emergenza creato dalla costellazione semiotica urbana, dal flusso comunicativo che tiene in allerta per-

manente l'abitante nei suoi percorsi quotidiani, la metropoli diventa il luogo nel quale si manifesta una sovranità semiotica che da un lato provoca una dislocazione, la continua esclusione dalla comprensione del codice e dall'altro si propone costantemente come una localizzazione, cioè un'inclusione nel codice nel suo presentarsi come sovradeterminazione sui percorsi di vita.
Per contro, e pertinentemente a ciò, il movimento pone i termini della riappropriazione e dell'intervento comunicativo sul piano della decontestualizzazione delle merci e delle architetture, della destrutturazione del loro senso ordinario. Questo ci proietta in una dimensione in cui tutto ciò che è dato muta di senso e apre espressioni di trasformazione. E questo ci sembra essere l'ambito conflittuale in cui l'essenza dei c.s.a. viene a esplicitarsi. Raccogliere le tracce di questa pratica comunicativa ci può così suggerire concrete possibilità di conflitto. In queste tracce, nel modo in cui si articolano espressivamente, è sempre presupposto il riferimento di ogni produzione culturale, di ogni semiotica ai rapporti di potere che la determinano così che i frammenti stessi non potranno essere compresi al di fuori di questo medesimo conflitto.

> Abitare significa lasciare impronte.
>
> Walter Benjamin

Il cerchio e la saetta

L'origine della saetta inscritta nel cerchio che contrassegna le autogestioni è in genere considerata come la deformazione progressiva di quella che era la "N" del nichilismo e che, "graffiata" velocemente con lo spray sui muri, venne a decomporsi in una linea spezzata. Se questa ne è la probabile genesi storica, essa non esaurisce il discorso che si può costruire su un "graffio" che evoca molte suggestioni, ma che allo stesso tempo si presta ben poco alla sinteticità propria dei simboli politici moderni e si apre, invece, a molte possibili interpretazioni. Probabilmente il movimento dell'autogestione non possiede segno più ermetico e più interpretato. Proprio questo stimolare le costruzioni di senso e il mantenersi sfuggente a una rigida codifica del significato lo rende in sé critico e non disponibile a essere fissato una volta per tutte.
Nell'origine, che è cosa diversa dalla genesi, si determina la forma sotto la quale un'idea si confronta con il mondo

storico, quindi con le interpretazioni possibili [1]. Se indubbiamente, nel nostro caso, l'ipotesi di una genesi nichilista assegna alla saetta un valore storico specifico dovuto al contesto dei blocchi contrapposti e della guerra fredda in cui il segno grafico è stato preso a simbolo del movimento dell'occupazione illegale di spazi e di case, questo non esaurisce il senso che il cerchio e la saetta assumono nell'attualità. Il nichilismo e l'anarchismo in genere assumono il valore simbolico della negazione totale. È anche significativo il fatto che furono gli *Autonomen* di Berlino, di Kreuzberg [2], a farne un uso diffuso, coloro i quali cioè si trovavano al centro dello scontro tra gli imperi e che a tale scontro opposero la riappropriazione dal basso degli spazi. Le occupazioni dovevano in questo contesto essere vissute come atti di rottura estrema cosicché, contro l'intero sistema del dominio, si recuperava una simbologia altrettanto estrema, di confine; d'altro lato la "N" nichilista è pure, tra le semiotiche rivoluzionarie, la meno tradizionalmente legata alla classe operaia e quindi più disponibile a rappresentare i movimenti antagonisti delle nuove metropoli. L'origine, quindi, a differenza della genesi, deve essere individuata nel modo in cui il segno viene a esprimere una sua peculiarità nel contesto in mutamento e in questo risiede la sua capacità di acquisire nuovi significati.
Il cerchio è geometria perfetta, razionalità estrema, matematica e astratta. È una totalità *spaziale* chiusa, autoritaria. Ma è pure una costrizione *temporale*: è la routine, la scansione matematica delle frazioni temporali misurabili. La perfezione, l'omogeneità, l'assenza di distinzione del cerchio sono anche i caratteri che contraddistinguono gli spazi e i tempi sovradeterminati dalla metropoli.

A essi la saetta contrappone il tempo interrotto e lo spazio liberato e autogestito. La struttura meccanica della metropoli pianificata è percorsa dall'energia esplosiva, non accumulata, della saetta. La saetta è una sagoma deformata, esattamente l'opposto logico della perfezione circolare. È pura negazione. Agli istanti identici del tempo omogeneo del cerchio, la saetta impone una rottura. La circolarità e la linearità sono negate dall'esperienza temporale della linea spezzata. Cerchio e linea sono dilaniati dalla percezione dell'agire culminante in una rottura temporale. Il fulmine si manifesta allo stato ancora caotico, come *kaos*, e si annulla in un incendio apocalittico. L'incendio è l'avvento dell'alterità, l'azione del movimento, l'attimo da cui è possibile fuoriuscire dalla storia e dalla colonizzazione della vita. La circonferenza razionale urbana è rotta dall'elemento più dirompente che la natura conosca. Bitume, mura e cemento sono percorsi e stravolti nel senso dall'occupazione, dall'autogestione, dalla lotta. I due elementi si scontrano, ma non si esauriscono mai in una sintesi. Sono un positivo e un negativo in tensione continua.

Il graffito e il centro sociale: semiotiche di periferia

Spinaceto 1995. Dopo aver racimolato un po' di colore e dopo aver montato le impalcature i partecipanti al corso di graffiti organizzato dal c.s.o.a. Forte Prenestino, trasferitisi nella periferia sudovest di Roma, si sono messi all'opera. In una settimana la facciata del "fossile" – così è stato definito lo stabile abbandonato diventato da tre anni il c.s.o.a. "Auro e Marco" – è stata ricoperta. Il

cemento armato è stato sommerso da una quantità di paesaggi fantastici. La sovversione del panorama metropolitano delle nuove periferie prodotta dai graffiti ha recuperato a un senso nuovo il luogo più marginale del quartiere (si dice che al suo interno, al momento dell'occupazione, siano state rinvenute decine di migliaia di siringhe). Il discorso architettonico del dominio, il suo senso logico, è stato mutato e così il "fossile" è diventato luogo di pellegrinaggio e di riflessione degli abitanti. È stato un affondo ulteriore sull'immaginario dei residenti già intaccato dall'occupazione dello stabile e dal suo progressivo cercare la luce oltre le mura del centro sociale. La saetta dell'occupazione ha scosso la circolarità esperienziale dei quartieri dormitorio della periferia una seconda volta e il graffito, come una scarica elettrica, percorre il circuito architettonico attivando una semiotica sovversiva.
L'edificio, fino a quel momento accettato dalla sensibilità estetica del quartiere come si accetta un carcere o un manicomio, come un errore cui non è possibile porre rimedio e che bisogna portare con se stessi anche se fastidioso, si è riproposto all'esterno, al quartiere, ma non per omologarsi a esso. Il luogo dell'alterità marginalizzata e rimossa non si è integrato, con l'occupazione, al discorso urbanistico, ma è diventato spazio trasformato, ha acquisito un senso non contemplato nel piano regolatore. Il carcere, il manicomio e pure il "ritrovo dei tossici" pertengono al piano, non sono in contraddizione con esso, ma la sua logica conseguenza. Da questo sono tollerati purché li si tenga sotto stretta sorveglianza poliziesca.
Il quartiere si presenta, in una panoramica aerea, come un budello sui cui lati si dispongono le abitazioni, i pa-

lazzi, e al centro i supermercati e i "Garda" (nome proprio dei vasti e onnivori centri commerciali di Spinaceto). Gli edifici sono percepiti in modo *tattico*, attraverso il passaggio, secondo l'abitudine degli orari lavorativi che spingono gli abitanti a muoversi lungo i due lati a sensi opposti della strada principale del quartiere al cui centro è posta la costruzione. Con la comparsa del centro sociale, e poi con i graffiti, lo stabile ha imposto un'osservazione differente. Un edificio guardato forse ancora con sospetto non poteva non apparire estraneo rispetto al monologo architettonico che lo circondava, inserendosi così in un implicito progetto di guerriglia: lo stabile a questo punto era un luogo che gridava, che richiamava su di sé l'attenzione, voleva essere osservato e dissentire da ciò che gli altri edifici stavano dicendo. Questo è il suo contenuto semiotico: quel quartiere poteva essere qualcosa di diverso dal dormitorio e dal supermarket? Forse.
Spinaceto non ha praticamente nessuna piazza se non quelle piccole e poco frequentate all'interno dei centri commerciali. C'è sempre poca gente in giro e i due stradoni non ospitano che pochi passanti; i più preferiscono spostarsi in macchina dato il tragitto lungo e tutto sommato privo di emozioni del budello. Di sera si possono percepire segni di vita telecomandati guardando le finestre dei palazzi. Qualche esistenza si intravede tra il bagliore azzurrino dei televisori. In compenso le strade possono dirsi ora completamente deserte.
È da tre anni, però, che il vocìo dei televisori è minacciato da una presenza, oscura ai più, che emette, dalle sue caverne, sospetti e seducenti rumori gutturali. Ritmi, voci, corpi in movimento nella notte richiamano l'attenzione

degli abitanti del quartiere. Adesso questi esseri, con i graffiti, escono allo scoperto per colpire sotto la luce del sole. Un evento, quello materializzato sul cemento armato, che è stato e che ogni volta si riproporrà per sussurrare desideri e sogni agli sguardi distratti dei passanti.
I graffiti realizzati sono molti e di genere misto, sia rispetto alle rappresentazioni, sia rispetto alle tecniche di realizzazione. Lo spray si fonde con il pennello. I paesaggi psichedelici e surreali si alternano sulle pareti spigolose che sovrastano il centro sociale. Un paesaggio marino con un profilo di donna africana e un pesce di sembianze esotiche si unisce a una parete fossile, probabilmente dedicata alla struttura di cemento. Superato il primo angolo dell'edificio, un pugno rompe con vigore una parete rocciosa i cui frammenti cadenti trascinano lo sguardo verso i due paesaggi che si sfidano frontalmente, prodotti di due navigazioni psichiche differenti: l'una estatico-sognante e l'altra cyberurbana. Alla nostra sinistra, infatti, guardando frontalmente il "centro", fiori, oggetti animati, come i calzini antropomorfi, meduse e lumache in un paesaggio surreale si ribellano e si animano come nella *Wonderland* di Alice o in un trittico di Bosch. Sulla destra, invece, una visione di un futuro alla *Blade Runner* è frequentata da mutanti, da cybernauti volanti, da grattacieli tecnologizzati, mentre un omino, tecnologizzato anch'esso, si appresta a far saltare l'intera metropoli con un ordigno esplosivo simile a quelli usati nei film western per far brillare le ferrovie. Ci resta da sperare che nell'assalto al fortino non soccombano anche i "nostri" – che sono sempre dei cybermoicani. Facendo una giravolta di novanta gradi sulla nostra destra riprende il discorso murale

interrotto dal fragore del pugno e un Jolly fa volare le carte del mazzo componendo la scritta “autogestione”.
Il fantastico si presenta nel graffito come un mondo di immagini che invitano gli abitanti al risveglio dalla scansione preordinata della vita nella metropoli. Ma, allo stesso modo, nei graffiti si ritrovano anche gli elementi discorsivi tipici dell’ambiente urbano riassemblati insieme. Sul piano visuale essi connettono la grafica pubblicitaria, che utilizza grandi lettere e colori intensi, con il fumetto e il manga. Elementi del vedere metropolitano appunto. D’altro canto, è il ritmo della città che fa da matrice a quello del rap ascoltato durante l’esecuzione dei graffiti e che marca l’andatura del gesto, del “graffio” fatto scivolare sul muro. Tempi e sonorità, spigoli e colori della città sono la traccia su cui lavorano i graffitisti, muovendo ritmicamente la mano lungo il muro mentre seguono le sonorità dei rap metropolitani.
I graffiti nella loro estetica riprendono ciò che di più affascinante la metropoli possiede nella sua comunicazione – la scritta, l’insegna, i colori – mischiandolo con ciò che ha di più ordinario e scadenzato – i ritmi delle metropolitane e dei tempi di vita. Gli ingredienti che derivano dall’ambiente storico in cui sono immersi i graffitisti si congiungono al desiderio e al tentativo di oltrepassare la storia stessa da cui sono determinati. L’emergenza che è connaturata all’abitare la metropoli si materializza sui muri attraverso i tratti rapidi lasciati dagli spray, attraverso quei gesti rapidi che devono sfuggire alla sorveglianza.
Il graffito è una tecnica di sovversione dell’architettura. Chi lamenta la mancanza di una politicità esplicita nei suoi messaggi non tiene conto del valore politico del

gesto e del comportamento, qualunque connotazione esso assuma. Nel nostro caso, dentro il gesto del graffiare il muro, è rinchiusa una teoria-prassi antagonista. Teoria e prassi, due momenti non separabili della trasformazione: trasformazione di senso, innanzi tutto. Trasformare un muro per comunicare una diversità che non vuole rinchiudersi nel ghetto. È così che, proprio nel comportamento, si esprime una teoria negativa. La deriva architettonica, la decostruzione di senso, ma anche, come si diceva, la comunicazione metropolitana, lo shock (Benjamin 1962), il disorientamento visuale che essi introducono, sono caratteri essenziali della teoria-prassi delle/dei graffitiste/i.
Così il graffito, il primo esperimento umano di introspezione, di espressione delle proprie emozioni, dei propri desideri, il primo esperimento di cultura delle immagini, ma anche di grafica in generale, torna dalla preistoria nella frammentarietà della metropoli cercando di nuovo di abbracciare l'indefinito, il dolore inesprimibile, attraverso la parola [3]. Una riconquista delle *immagini* per andare oltre la parola, oltre il verbo astratto della politica, per sperimentare altre forme comunicative maggiormente disponibili a un nuovo sentire, propriamente metropolitano, della trasformazione.

Note

[1] "L'origine, benché sia una categoria pienamente storica, non ha nulla in comune con la genesi. Con origine non s'intende un divenire del già nato, bensì un divenire e un trapassare di ciò che nasce. L'origine sta nel fiume del divenire come un vortice e trascina dentro la propria ritmica il materiale della nascita. (...) In ogni fenomeno d'origine si determina la forma sotto la quale un'idea sempre di nuovo si confronta col mondo storico (...) l'origine non è emergente dai dati di fatto, essa ne investe la preistoria e la storia successiva" (Benjamin 1971).

[2] Quartiere berlinese in cui le occupazioni hanno avuto la loro maggiore diffusione negli anni prima della caduta del muro e dell'unificazione tedesca.

[3] "Ho bisogno di andare oltre – armare lettere e parole e mandarle all'attacco – la tentazione di correre veloce con la mano sopra un muro – graffiti non è un crimine è una legge di natura – vale oggi come allora come nell'era della pietra – graffiti è una parola manda indietro la memoria – a un uomo a una caverna a caccia di una preda raccontano la storia non detta non scritta – i sogni sono solo quello che resta – fino ai nostri giorni tracce di antichi sogni" (Assalti Frontali).

Eventi

> Solo se corpo e spazio immaginativo si compenetrano (...) così profondamente che tutta la tensione rivoluzionaria diventa innervazione fisica collettiva, e tutta l'innervazione fisica del collettivo diventa scarica rivoluzionaria, solo allora la realtà ha superato se stessa.
>
> Walter Benjamin

Lo spettacolo della catastrofe e il mutante

La performance. Nel luglio del 1994 al Villaggio Globale due giornate-evento richiamano l'attenzione del movimento: dalle fabbriche abbandonate di Santarcangelo di Romagna arriva a Roma l'estetica punk-catastrofica della Mutoid Waste Company. Inizialmente nella luce crepuscolare romana vengono esposte sculture e macchine di vario genere e "utilità" create dal riassemblaggio dei materiali di scarto degli sfasciacarrozze. Il pubblico scorre lungo i bordi del largo cortile dove sono disposti i manufatti.
Con il calare della notte le scene che sono state disposte tra un macchinario e l'altro si animano. Al loro interno compaiono i corpi dei mutanti impigliati in grovigli tecnologici tali da rendere i corpi e le apparecchiature difficilmente distinguibili tra loro. Quando la notte è già inoltrata le prime macchine cominciano a prender vita e a muoversi apparentemente senza un percorso preciso per poi incontrarsi in vari

punti del piazzale facendosi largo tra gli spettatori, i quali scappano inseguiti dai fari e dai clacson delle auto mutanti in corsa. Lo spettacolo va avanti con il susseguirsi continuo e simultaneo di scene che costringono a spostare senza sosta l'attenzione e che creano intorno a sé grappoli di folla assorti nella rappresentazione, fino a quando il pericolo imminente e dirompente di un'altra scena che avanza non li costringe tutti a fuggire e a impegnarsi in una nuova esibizione.
Nel corso della performance si assiste alla combustione di una Fiat 500 su uno spiedo meccanico, al duello di due mutanti sospesi a mezz'aria che si sfidano a colpi di spade ad alta tensione le quali, scontrandosi, provocano bagliori elettrici, all'inseguimento e pestaggio di una macchina della polizia in una caccia tribale, all'avvento di un drago meccanico creato sulla struttura di una gru e dotato di lanciafiamme, ai ritmi tribali in cui si esibiscono i Mutoid e all'assalto al camion su cui sono installate le percussioni (i container e le lastre di latta) da parte del pubblico, che interviene, così, attivamente nello spettacolo. La caccia, il sacrificio col fuoco, il gioco, la sfida, nonché l'animale totemico (il drago), dal passato arcaico balzano nel presente e si fregiano dei suoi caratteri.
Ogni scena compare sull'altra disarticolando il nesso logico tra inizio e fine della performance. Ogni scena può essere interrotta in ogni momento e aprire a nuove esperienze. In ogni istante possono intervenire i Mutoid che, sfidandosi con estintori al benzene trasformati in lanciafiamme (di bradburiana memoria[1]), mettono a repentaglio la vita della folla. L'emergenza è all'ordine del giorno.

Lo spettacolo come merce... Il rapporto storico fra specie umana e merce si concretizza, come rapporto mercantile

al proprio apice, nei supermarket, nell'esponibilità della merce stessa. In essi si può guardare-comprare ciò che è esposto in vetrina. Lo spettacolo della Mutoid Waste Company inizia riproducendo intuitivamente questa condizione del compratore attraverso l'esposizione dei macchinari e delle scene che coinvolgono visivamente il fruitore: lo spettatore sceglie negli scaffali del supermercato Mutoid. Ovviamente le scene non possono essere possedute, ma ci si può inserire in esse o vi si viene inseriti dagli inseguimenti. L'immersione è tale da mettere in allarme i sistemi di sicurezza del singolo dato il pericolo imminente di essere danneggiati. La fantasmagoria dei corpi-oggetto conduce a prendere decisioni estreme, al limite. Essa perde la condizione ovattata che ha negli scaffali – cioè sui lati del cortile – e acquisisce a sé il fruitore senza che egli abbia scelto. È la merce Mutoid a scegliere per lui.

...e la merce come spettacolo. La merce tecnologica, scomposta e riassemblata nel montaggio dei materiali di scarto, si espone al pubblico come spettacolo, come feticcio dell'era industriale. È un gioco la cui comunicazione si manifesta attraverso lo shock che il mutante produce interagendo e scontrandosi con il pubblico. Lo spettacolo non ha un unico filo conduttore o forse non ne ha nessuno. Esso presenta continue interruzioni, un continuo zapping di scene in un procedere critico-riflessivo che non assorbe, ma esorta lo spettatore a rilevare la sua posizione rispetto al tutto spettacolare[2].
La merce conserva il suo carattere fascinatorio, ma l'estetica Mutoid, restituendocela come puro feticcio, come pura spettacolarità dell'oggetto, ne annulla il valore di scambio e

il valore d'uso: merce non più in vendita e non più utile. La merce è qui pura comunicazione, trasmissione di senso e, passando dall'entropia del macero alla macchina-corpo Mutoid, ritrova una nuova esistenza e un nuovo fascino. Lo spettacolo degli oggetti animati, degli automi, è ancora una volta una metafora del processo economico della merce: gli oggetti in mostra socializzano, inizialmente, il pubblico alla loro forma comunicativa, alla loro fascinazione tecnologica. Ma con il procedere dello spettacolo il processo si sviluppa e l'oggetto-merce insegue il fruitore e sceglie per lui il percorso del consumo. Esso tende, cioè, ad automatizzarsi. Insegue la folla e la induce a guardarlo. Come sul piano visuale, anche su quello sonoro la comunicazione subisce il medesimo corso: il concerto dei Contropotere che hanno introdotto la serata si riversa, fino a esserne sostituito, nei ritmi techno registrati. Allo stesso tempo subentrano le percussioni tribali sui container. Nella metropoli razionalizzata e tecnologizzata, quella metropoli che le/i mutanti stanno mettendo in scena, l'alterità interna sembra personificarsi nel tribalismo catastrofico dei corpi vestiti degli stessi materiali dei macchinari – di un abbigliamento precario e guerriero che crea le sue armature con i resti delle carrozzerie – nei corpi che percuotono i tamburi di latta e le strutture metalliche. Tribalismo e tecnologia delle macchine e dei corpi situano la rappresentazione in uno spazio parallelo, in una metropoli che riusciamo a riconoscere, ma i cui caratteri sono portati all'estremo come se fossero sopravvissuti a una catastrofe, la nostra probabilmente.
Ogni scena tecnologica si lega al sistema metropolitano. Esattamente come la metropoli, lo spettacolo im-

pone delle scelte: le scelte con le quali facciamo i conti a ogni angolo di strada, con l'incontro di un nuovo messaggio, di un nuovo elemento comunicativo. Lo spettacolo imprevedibile costringe al coinvolgimento diretto, ad abbandonare la percezione e la partecipazione statica del fruitore per farlo divenire parte spettacolare del tutto. La rappresentazione si attiva riproponendo le tensioni che si materializzano nella megalopoli, dando loro, così, quell'essenza al medesimo tempo catastrofica e tribale. Tecnologia e conflitto metropolitano, scontro fra parti, fra mutanti, fra cyborg e macchine-poliziotte: queste sono le coordinate della rappresentazione Mutoid.

Estetica della tecnologia. I macchinari della Mutoid Waste Company sono costruzioni logiche. L'uso delle tecnologie riconfigura gli elementi in modo logico seguendo un duplice senso: come riassemblaggio dei frammenti di scarto e come deterritorializzazione del macchinario dal luogo dell'uso e dello scambio mercantile, dai rapporti sociali che lo hanno prodotto. Come archeologi ed etnografi, i Mutoid recuperano i resti materiali di una cultura (quella industriale) che volge al termine situando il punto di osservazione nel futuro, futuro che è immaginato come compimento estremo delle formule poste dal presente. I Mutoid, impegnando tutte le dimensioni della percezione, stanno rappresentando un'immagine della catastrofe, stanno raccogliendo e rimontando i reperti della nostra civiltà. Come in un museo, strappandoli al campo archeologico dello sfasciacarrozze, ricompongono i frammenti nel montaggio onirico, surreale, delle tecnologie;

ogni elemento è tolto alla logica meccanica razionale e riconfigurato secondo una funzionalità imprevista: ogni merce è il ricordo di un sogno rimosso, gettato fra i rifiuti e nelle discariche. Anzi, il materiale di scarto conserva immediatamente in sé il senso di quella catastrofe del presente, essendo sempre al medesimo tempo attuale (come merce) e inattuale (come rifiuto).
Le strutture-Mutoid così costruite sono il risultato della sovversione della logica meccanica: i cilindri pneumatici utilizzati per l'automazione possono diventare colonne vertebrali, le marmitte e i parafanghi sono alla stessa maniera trasformati in ventri e becchi di uccelli. Gli uccelli meccanici richiamano alla mente mostri mitici e preistorici, arpie o pterosauri. Il loro montaggio ricorda gli esseri "costruiti" dalla paleontologia dell'Ottocento che, per mancanza di dati appropriati, si trovò a unire ossa di provenienza eterogenea ricavandone animali mai esistiti. Costruzioni di macchine e di ossa in un senso totalmente provvisorio. Le ossa animali, quelle vere, le scorgiamo d'altro canto anch'esse tra fili elettrici e carrozzerie. Di nuovo, corpi, tecnologia, mutazione, mito e protostoria, presente e futuro, si fondono nel teatro antropologico con il mutante, con il suo gioco tecnologico: il mutante è una figura che attraversa la specie e il genere, l'organico e l'inorganico, la pulsione e la logica. Per l'operaio i lampi dei saldatori sono elementi dell'ambiente di lavoro, per il mutante sono già l'ambiente naturale.
Mutoid è questo riutilizzo di materia e di energia, macchine e fonti energetiche, quelle dette naturali e quelle artificiali. I mutanti si muovono su una zona liminare, estrema, su una soglia. Su di essa dispongono le porte

d'accesso per la comunicazione e la sovrapposizione dei linguaggi di frontiera, agli avamposti della metropoli che, una volta travalicati, consentono di cogliere il non contemplato, l'uso non programmato, l'alterità logica, la struttura decostruita. La figura del mutante già ci introduce nella metropoli e nel conflitto che la percorre, alla merce e al suo sovvertimento.

Il corteo

Il carnevale giamaicano sfila ogni anno per le vie di Londra sovrapponendo danze e colori ai brani di musica *dub* che si diffonde dagli impianti montati sui furgoni. La pioggia londinese fa da scenario ai ritmi e ai colori tropicali: il carnevale è una rottura del quotidiano che riconduce il collettivo al ricordo di una diversità dall'eterno presente urbano.

Roma, 4 novembre 1995. Corteo contro l'annuncio della messa all'asta della struttura occupata dal c.s.a. Forte Prenestino. Anche nei cortei dei centri sociali sono comparsi da qualche tempo i segni sincretici dei carnevali nell'alternarsi dei camion delle posse e dei gruppi ska, della techno, degli striscioni-graffiti, dei saltimbanchi, dei giullari. Le tribù metropolitane hanno trasferito dalla Giamaica a Londra e poi a Roma i suoni e i cortei carnevaleschi. Ma ora il carnevale viene strappato dal calendario e può cadere in qualunque giorno dell'anno. Il corteo e la festa si sono fatti indipendenti dalle scadenze del rito e si prestano al discorso politico, non come forma conservatasi alla propaganda,

ma come contenuto in sé politico della forma espressiva. Gli stili metropolitani (dal punk al freak, dall'hip-hop al raver) attraverso i corpi, vagano per le strade e per gli spazi occupati e assumono un senso contestuale proprio della moltitudine policroma delle diversità. Il corteo scorre e i corpi, con i loro segni, si trasformano, se si vuole usare una metafora, in maschere, nel senso che ognuno rimanda a proprie intenzioni immaginali, a un'immaginazione specifica che comunica suggestioni mediante gli oggetti indossati. Le maschere all'interno del corteo esplicitano le strategie espressive delle soggettività, ma sono anche la riscoperta dello *stile* contro l'omologazione estetica dello spettacolo integrato. Il carnevale, allora, sarà un pretesto per ragionare sulle culture del movimento.

Nei carnevali medievali le *mascherate* avevano il senso di evocare le ombre, di ricondurre il collettivo al suo *doppio*: esse richiamavano la duplicità dell'essere umano con l'apparizione simbolica del rimosso. Il doppio mostrava la lacerante tensione che il collettivo percepiva tra identità e rimosso. In questo senso la natura demoniaca della maschera fu significativamente concettualizzata nel cristianesimo medioevale con la definizione di *larvae daemonum*, spiriti malvagi, e ovviamente il demoniaco per il cristiano concettualizza sempre un rimosso. Una duplicità chiara già ai cosiddetti "pagani", alle popolazioni precristiane, che proprio per questo assumevano la maschera come *medium* per l'evocazione dell'altro, degli spiriti, dei morti, per cercare conforto o per esorcizzarne il ricordo. Negli strati popolari questo sentire si è conservato in certa misura attraverso le espressioni carnevalesche.

Il carnevale del corteo ci sembra aver mantenuto la rottu-

ra che infrange il quotidiano con l'avvento dell'alterità. Nelle sue maschere, però, non possiamo vedere né esorcismo né paura del rimosso: nel corteo invece vive lo stile dell'*altro*, il non contemplato nell'ordinamento costituito, la ricerca di un contatto tra singolarità differenti che recupera a questo scopo le forme espressive delle feste collettive.
Testo ed esecuzione sono indistinguibili nella maschera che viene a far coincidere un frammento di vita sottratto alla biografia personale con un frammento di arte strappato alla neutralità dell'estetica, dice Agamben (nell'introduzione a Debord 1984).
Le maschere sono costellazioni di gesti, ma questi gesti che il carnevale autogestito raccoglie non sono posti al di fuori dell'oggetto della loro rappresentazione, non lo demonizzano, ma sono essi stessi questo oggetto: ricondotte al gesto, le espressioni culturali approdano nella zona di indifferenza tra arte e vita. Il carnevale è ancora "una forma reale della vita stessa (...) non rappresentata nella scena ma in un certo qual modo vissuta" secondo un'espressione di Bachtin (1995, pp. 9-10). Il corteo ricorre ai gesti e ai codici estetici del corpo per esprimere il proprio essere.
Un elemento essenziale che un corteo fa proprio è la possibilità di riunire in un medesimo luogo, nel suo spazio mobile tra gli edifici, una pluralità di culture metropolitane. Le forme estetiche che i corpi indossano ed esibiscono come loro livello comunicativo-visuale più caratterizzante, si confondono nella folla, ne sottolinenano l'eterogeneità. È il corteo stesso, in quanto fisicamente dato nell'architettura, che si apre ai partecipanti come

spazio di comunicazione fra le differenze. Non differenze di gruppo, come nei cortei che conoscevamo, ma differenze di stili di vita che si riconoscono in un medesimo percorso di lotta. Situazioni spesso distanti fra loro per l'interpretazione che danno della realtà, per i diversi accenti che conseguentemente mettono sulla politica, si incontrano. Si concatenano stili politici, sottoculture e singolarità, ma non per una sfilata di moda, non per ritagliare il proprio posto nel mondo spettacolarizzato, come avviene nei ben più tristi cortei istituzionali e di partito. Alla tristezza non corrisponde la serietà, come all'allegria non consegue la spensieratezza, l'assenza di un pensiero politico. Alla pesantezza e all'allegria, come a due facce della stessa medaglia spettacolare, si contrappone invece sempre l'esperienza concreta di vita. Nel corteo si mette in gioco immediatamente la propria vita, esso è un momento della vita stessa, è un suo manifestarsi come differenza, come vita autogestita. Ogni singolarità ha i suoi gesti, proprie espressioni del senso. Gesti sono le colonne sonore dei carri che diffondono le vibrazioni fra gli edifici, gesti sono i corpi che riversano le loro semiotiche differenziali per le strade. Il corteo si compone come un patchwork che raccoglie le citazioni culturali e politiche di ognuna delle singolarità, riporta nello spazio comune della lotta ogni esistenza che si è resa da essa indistinguibile. È proprio per l'importanza che assume anche la comunicazione corporea e ambientale che potrebbe confermarsi l'idea di una "sublimazione non-repressiva" del corteo (Canevacci 1990). Il corteo agita i sensi, mette in movimento i corpi. Il corteo è un livello esperienziale in cui l'investimento del desiderio si orienta alla costruzione di un

sé collettivo, dato in un certo luogo e in un certo momento, un sé della situazione. Questo sé, che si compone di molte singolarità distinte, le raccoglie come tessere di un mosaico, produce concatenamenti macchinici e di senso. Il gioco dei segni, delle immagini e dei suoni non è in ciò meno politico di quello degli slogan, non lo è mai stato. Ma i segni sfuggono ai codici molto più delle parole, sono più ambigui, per questo preoccupano un certo ceto politico di tradizione più M-L. Sarebbe, invece, opportuno prendere più seriamente la comunicazione visuale e sonora del corteo, non certo per ipostatizzare un modello assoluto del comportamento di piazza, ma per cogliere gli aspetti politici innovativi, per cogliere la stessa mutazione antropologica del politico. Una nuova forma si porta dietro un nuovo contenuto e viceversa. Una nuova forma di vita trova canali ad essa specifici per comunicarsi, prende elementi dalle esperienze di cui è figlia lasciandone altri dietro di sé, e non si può dire che ciò sia un male.

La festa

"Illegali a capodanno illegali tutto l'anno". La notte di capodanno del 1995 tre edifici della fabbrica abbandonata Snia Viscosa a Roma sono stati occupati illegalmente e il quartiere Prenestino è stato teatro di contaminazioni, di danze propiziatorie per il nuovo anno. I raver, gli One-Love Hi Pawa con il sound system, Luzy L e Corry X della Toretta hanno disposto nei tre edifici dell'ex fabbrica altrettanti ordini di comunicazione visuale-sonora che i fruitori potranno scegliere di volta in volta. Tutto è

pronto affinché ci si possa immergere nei tre tipi di costruzioni di eventi maggiormente diffusi nel movimento – nel rave, nella danza del sound system e nel riciclaggio dei frammenti musicali della cultura di massa della Toretta. Radio Onda Rossa trasmette l'annuncio della festa su un tappeto techno. Non c'erano stati manifesti per la città per propagandare l'iniziativa. A qualcuno era capitato fra le mani un *flyer*[3], ma la voce, passando di bocca in bocca, si era diffusa comunque in migliaia di corpi. La radio ci consiglia di "seguire il faro".
Il posto più o meno lo conoscevo: la fabbrica abbandonata negli anni passati è stata il terreno di conflitto fra le giunte comunali e gli abitanti del quartiere che volevano farne una parco. Lo trovo. Sottoscrivo: lire cinquemila. Entro. Mi accoglie un enorme Goldrake che gli Etc, una *crew* romana di graffitisti, hanno "graffiato" nel pomeriggio sul muro dello spazio occupato. Le pareti degli edifici sono state ricoperte di graffiti-manga[4] rafforzando, sul piano visuale, l'azione che deterritorializza gli stabili. I corpi navigheranno all'interno di questi spazi riconfigurati. Alla mia sinistra c'è il primo edificio che è stato predisposto per contenere le sale della techno e del sound system. In fondo, arrivo alla sala della Toretta. Ogni stanzone è animato da luci e da corpi. All'interno del parco ci sono migliaia di individui. Ognuno di essi è con sé e immediatamente con tutti. Ognuno sceglie di volta in volta il ritmo da seguire e, navigando per il parco, incontra, riconosce, saluta le decine di altri che, senza saperlo, avevano scelto di passare la festa dell'ultimo dell'anno insieme. Un groviglio di percezioni unite nel medesimo atto, nella medesima rottura: dove le diversità si incon-

trano, le identità si prendono. Le si lascia volentieri nel momento in cui ci si trasferisce da uno stanzone all'altro. La festa, tutto sommato, è tanto all'interno quanto all'esterno degli edifici: sia nei luoghi di transito dei viottoli che collegano i singoli edifici, sia in quelli dell'identità temporanea delle sale interne. Perdersi e riconfigurarsi è il gioco di questa sera.
La Toretta è il nome del primo gruppo che ha sperimentato la pratica di *détournement* musicale che consiste nel sovrapporre, attraverso l'azione del dee-jay, le musiche, i pezzi della cultura pop-televisiva (cartoon, telefilm, varietà, eccetera) per condurli alle danze dell'autogestione. Successivamente l'uso del termine si è esteso fino a connotare una pratica ironica e politica specifica che, nel deterritorializzarlo snatura il carattere del prodotto di mercato e lo dissolve nella festa collettiva. *La Toretta stile* balla sul trash della cultura televisiva, ammucchia i reperti in una indifferenza storica, e li riconduce tutti al medesimo carattere temporaneo e corruttibile; allo stesso tempo il loro senso originariamente autoritario è perduto: ne resta un innocuo fantasma con cui è possibile giocare, senza portargli rancore, spingendolo oltre la matrice che lo aveva forgiato. I reperti sonori, nel contesto della festa autogestita, vengono strappati dal mercato che li aveva prodotti. *Capitan Harlock*, *Video kill the radio star*, *Go west*, *Yellow submarine*, gli stornelli: il nesso che li unisce, oltre a quello di essere tutti, in un modo o nell'altro, prodotti della cultura pop e di massa, è il contesto della festa autogestita. È solo in questo contesto che l'ironico quanto sconcertante coro della massa di fruitori, in totale sinergia con i dee-jay, riesce a evocare le frasi più radicali,

più utopiche, che la musica pop-massmediale contenga trasformandole in grida di battaglia: "Il suo teschio è una bandiera che vuol dire libertà / (...) / Fammi volare capitano / senza meta / fra pianeti sconosciuti / per rubare a chi ha di più". Capitan Harlock è ora il comandante guerrigliero in cui la folla si rispecchia.
Il sound system è una pratica sonora che abbiamo già incontrato nel corteo e che deriva dai carnevali giamaicani in cui i carri – i furgoni su cui sono montati gli amplificatori e un impianto per la lettura delle tracce sonore – trasmettono i ritmi mixati del *dub*. Il sound system letteralmente indica proprio l'impianto per la trasmissione del suono, anche se, in senso più generale, con esso si intende l'uso che se ne fa nel *dub*, nel reggae e nella *jungle*. Il dee-jay, durante la sua performance, modula il suo agire con il collettivo dei danzanti che esprimono il loro giudizio estetico sul brano scelto attraverso segnali luminosi – gli accendini – o sonori – i fischietti –. Questi segnali di ritorno, questi feedback, sono parte integrante del carnevale sonoro che si costituisce nell'agire interattivo giocato tra la consolle e le danze.
Il rave è genericamente inteso come una situazione di occupazione illegale e temporanea di stabili, di spazi abbandonati in cui i corpi che vi fluiscono ricercano un contatto che ha come coadiuvante fondamentale la techno, il ritmo tecnologico che gli impianti di amplificazione diffondono. Il rave illegale si avvicina concettualmente, nelle intenzioni degli organizzatori, alle Taz (Temporary Autonomuous Zone) teorizzate da Hakim Bey. La techno impone un ritmo estremo all'allestimento sonoro della festa. Estremo, cioè, è il suo modo di calcolare le diffe-

renze fra gli stili in battute per minuto. *Gabber*: 180 bpm; *Hard-core*: 160 bpm; *Hard-trance*: 130 bpm; *Trance*, *Chill-out*: tra 90 e 100 bpm. Il calcolo freddo e paradossale del ritmo per definire il genere distrugge il tradizionalismo musicale piegando ai suoi scopi la tecnologia e in qualche modo rispondendole. La techno si attesta sulle posizioni estreme della tecnologia e ne ricava quasi uno stile da tardoavanguardia. La consolle monta le citazioni sonore che, intrecciando i vari rumori (metropolitani, massmediali, industriali), producono continue contaminazioni e interferenze sonore. Parole, rumori meccanici, ritmi campionati ripercorrono la nostra storia recente intrecciando la cultura massmediale, le fabbriche e il digitale.
Questi tre prodotti sonoro-comunicativi si incontrano a capodanno nella festa autogestita. Nelle sale l'uso della tecnologia e della riproducibilità tecnica (il vinile) servirà a produrre materiale autonomo: strappare le tracce dall'immobilità della matrice per usarle propriamente come materia prima del discorso sonoro è la pratica che unisce il sound system, la Toretta e la techno. Le consolle, i tavoli da lavoro su cui si provano le miscele sonore, sono poste nel mezzo delle danze favorendo il distoglimento dello sguardo del pubblico, dalla feticcizzazione del deejay, dal centro sovradeterminante, quasi a sancire la fine della rappresentanza politica.
La festa di capodanno, retaggio dei festeggiamenti pagani fissati nelle calende di gennaio, del mese consacrato a Giano, segna, con il *doppio volto dell'attimo*, il passaggio da un anno all'altro, il momento in cui si percepisce che tutto potrebbe cambiare o, invece, che tutto potrebbe risolversi nella immutata catastrofe. La festa è una meta-

fora del movimento stesso. La festa di capodanno è stata vietata dai chierici per tutto il medioevo cristianizzato, ma è pur sempre rimasta nel ricordo e nelle pratiche del collettivo. Il calendario, con le sue festività, conserva una moltitudine di strategie messe in atto dai dominati per sfuggire alla colonizzazione culturale del tempo e anche oggi, nonostante il divieto dei nuovi chierici, il capodanno autogestito ci introduce ancora all'esperienza di un attimo che non trapassa, che sfugge alla determinazione del tempo nello spazio occupato.
Così la dimensione onirica della festa ci fa prestare ascolto agli "àuguri" intenti a interpretare il volo dei sogni in rotta verso lo spazio illegale. Davide, incrociandomi lungo uno dei viottoli, mi fa notare che è stato il solo richiamo della radio e il brusio di sottofondo della metropoli a unire migliaia di persone in un'occupazione illegale: dobbiamo, a quanto dice, trarne insegnamento. Gli auspici che questa sera ci vengono da questi frammenti del sogno collettivo ci convincono a farci veggenti e rivoluzionari, a interpretare i segni come presagi della liberazione in una oniromanzia dell'*attimo* e dell'*evento*, in una profezia che illumina l'istante sospeso piuttosto che un indefinibile futuro.

Note

[1] Vedi i pompieri incendiari del romanzo di Ray Bradbury *Fahrenheit 451.*
[2] La performance è a nostro parere, per il carattere comunicativo legato allo shock, associabile al teatro *epico* teorizzato da Brecht e soprattutto da Benjamin (1991).
[3] Volantino che annuncia i raves illegali.
[4] Lo stile di disegno proprio dei cartoni animati e dei fumetti giapponesi che si è sviluppato verso la fine degli anni Settanta va sotto il nome generico di manga.

Spazi e tempi nell'autogestione

> Ogni cultura è innanzi tutto una certa esperienza del tempo e una nuova cultura non è possibile senza un mutamento di questa esperienza.
>
> Giorgio Agamben

La catastrofe e l'utopia nell'estetica degli spazi occupati

Le occupazioni si impadroniscono degli edifici abbandonati, delle rovine delle epoche trascorse e, con l'autogestione, li strappano alla melanconia metropolitana per farne tele su cui imprimere una nuova immagine dell'esistenza. "I muri ribaltati diventano ponti" sta scritto su una parete: il che dovrebbe essere interpretato in una metafora semiotica. Il prefisso "ex" che fa da sottotitolo a molti nomi dei c.s.a. (ex capitaneria di porto, ex forte, ex scuola, ex fabbrica, eccetera) assume allora un preciso senso politico, comunica cioè linguisticamente il disfacimento delle istituzioni e la rinnovata esistenza antagonista degli edifici. Forti militari, scuole, capitanerie di porto, fabbriche, mattatoi, cinema, supermarket sono tolti dalle loro abituali catene significanti e ricollocati, nel contesto dell'occupazione, come fronti del conflitto, come zone-limite tra stili di vita, tra comportamenti, tra universi significanti e particelle asignificanti, fra ordine e *kaos*, fra senso e nonsenso in una terra di

nessuno che conduce alla sperimentazione di nuove frontiere linguistiche e spaziali, che si muove nelle pieghe del paradigma e della metropoli.
Gli spazi, destinati altrimenti alla melanconia dell'eterno presente metropolitano, accolti nella nuova vita dell'occupazione vengono strappati al potere. Le rovine della modernità sono fessure nel tronco urbano in cui innestare e pensare come possibile l'alternativa dell'autogestione, sono ferite aperte in una corteccia di cemento su cui far germogliare una nuova forma di esistenza. L'immagine del disfacimento del potere non rimpiange le macerie e il loro splendore passato ne sancisce la distruzione. La sottrazione degli spazi fa propria la caducità di un'estetica che nella storia cerca gli elementi di rottura, che distrugge il senso ordinario per costruire il nuovo. "Sempre distrugge chi è costretto a creare": così parlò Zarathustra.
Un'estetica precaria, quella che incontriamo all'interno dei c.s.a., che deriva dall'instabilità della condizione esistenziale dello spazio occupato sottoposto al costante pericolo di sgombero. Per esso si teme, se non una fine immediata, almeno di non potervi contare per sempre. Il recente blitz con relativa devastazione del Leoncavallo è solo la punta di un iceberg che dà il senso di una condizione critica sempre incombente per tutti i c.s.a.. Il c.s.a. si avvicina a un accampamento militare il cui campo di battaglia è la metropoli e la strategia di attacco la guerra di posizione semiotico-architettonica. Gli stabili abbandonati dal potere sono crepe nel corpo pianificato delle nuove architetture che con l'occupazione illegale vengono riscattati per diventare trincee sul fronte del conflitto.
Il rapporto con il potere urbanistico rimanda a una perce-

zione che diciamo catastrofica del *tempo*, ma che, per questo, è anche una percezione rivolta all'attimo. Il *tempo catastrofico* dello stato d'emergenza permanente, così come esso è indotto dalle modalità attuali di gestione della metropoli, può aprire a improvvisi e repentini mutamenti. Ogni momento può preannunciare la catastrofe, la resa dei conti con l'ordinanza del sindaco o del questore. Lo stato di emergenza è la condizione fondante l'autorità nella metropoli, la gestione poliziesca, il controllo scientifico e sistematico del territorio che mappa e smussa le difformità. Il tempo della disfatta è sempre imminente. L'agire politico orientato verso uno scopo che si realizza in differita nel tempo come teleologia proiettata nel futuro – quell'agire presupposto dalle grandi narrazioni moderne – non può appartenere a un'autopercezione instabile come quella che si raccoglie nel sentire del c.s.a., in continuo pericolo di essere attaccato e sgomberato dall'intervento dell'ordine. Nessuna conquista è mai definitiva, non lo è mai stata.
Il potere è sempre più preciso e attento nel sottoporre il territorio al suo controllo. I commissariati di polizia e i pattugliamenti sono i suoi guardaspalle. Ma è proprio nel nichilismo della realtà metropolitana che si sviluppa, come una linea di fuga, una concezione del tempo corrispondente alla constatazione che "lo stato di emergenza è la regola" (Benjamin 1962), una percezione del tempo *cairologica* che, come osserva Giorgio Agamben (1978), si concretizza nel momento in cui l'azione e la decisione umana, coincidendo nell'atto sovversivo, provocano la brusca interruzione della linearità della storia così come è concepita dalla storiografia fondata sull'idea di progresso e sulla successione interminabile e continua di attimi.

Attimi questi che, prendendo a prestito un'immagine geometrica, dovevano susseguirsi, uniformi come punti di una retta, secondo una concezione tipicamente moderna, peraltro insufficiente ormai anche a definire la gestione del tempo da parte del potere nella metropoli. Significativo diviene invece l'arresto dell'accadere in cui l'evento "non è un passaggio, ma si tiene immobile sulla soglia del tempo", segna una differenza e il compito dell'azione umana che vi si riconosce diventa proprio quello di far saltare il "continuum della storia" (Benjamin 1962). Qualcosa di questa esperienzialità è vissuto e materializzato culturalmente, in opposizione a una prospettiva lineare, dall'agire politico delle occupazioni che si pongono inevitabilmente in rapporto con la gestione autoritaria del territorio. Infatti, proprio nella condizione limite dell'emergenza che imprevedibilmente potrebbe aprire le porte del presente alla catastrofe, ogni momento può anche diventare, specularmente, una fuoriuscita dallo scorrere del tempo, prefigurando la liberazione e, con essa, la rovina del tempo stesso, l'interruzione della storia che è la storia del potere. La rottura introduce, cioè, al momento in cui il collettivo si pone oltre le determinazioni del dominio e si autodetermina. È la scansione temporale che, nell'occupazione e nell'autogestione, viene a sospendersi.
Nel cortocircuitarsi di due modalità percettive, l'attimo in cui sopraggiunge la catastrofe e l'attimo della fuoriuscita dal presente sono due aspetti contemporaneamente percepiti dagli occupanti. L'avvento dell'ordine è la catastrofe imminente che porta il collettivo verso una percezione temporale rivolta all'attimo, alla sospensione dell'esperienza ordinaria del tempo e, con ciò, invita a spo-

stare l'azione nel qui e ora, ad attestarsi su posizioni provvisorie e, di conseguenza, a progettare la rovina della storia nella rottura del tempo presente e non nel rimando ideologico a un futuro liberato. Lo spazio minacciato da difendere è nell'"ora" e il tempo dell'occupazione è un tempo *interrotto* che resta inconciliabile con la metropoli, con la sua forma strutturata. L'agire politico ha più a che vedere con la prefigurazione che con la transizione.
È vero comunque che nella metropoli, in coloro che la vivono, si determina una stratificazione di ulteriori percezioni temporali che si sovrappongono alla struttura dell'emergenza, che peraltro è condivisa da tutti gli abitanti, nella misura in cui si intersecano differenti esigenze dell'organizzazione autoritaria della vita. L'avvento della catastrofe, l'incertezza e la precarietà della condizione esistenziale metropolitana come stato d'eccezione permanente, come Leitmotiv della metropoli, lascia filtrare altre dimensioni sociali del tempo come la circolarità e la linearità temporale che si materializzano in tutti gli aspetti del quotidiano, nell'intero ciclo dell'esistenza – sia nel tempo di lavoro che nel tempo cosiddetto libero. La *linearità,* come esperienza di un continuum che unisce in una scansione indifferente gli istanti puntuali, che si è concretizzata nella concezione moderna di progresso come tempo *omogeneo* e *vuoto,* trova la sua base materiale nell'organizzazione dell'attività produttiva in vista di uno scopo a cui sacrificare l'attimo. In tale esperienza produttiva dell'epoca industriale ricompare anche la *circolarità* attraverso la routine, come eco desacralizzata della temporalità che conobbero le società antiche. Essa ritorna attraverso i ritmi industriali del lavoro, i turni e gli orari. Ritorna nella circolarità delle esperienze pianificate.

Anche alle determinazioni strutturali del tempo si sottrae la realizzazione qui e ora dello spazio immaginale sovversivo, sovversivo innanzi tutto rispetto alla scansione imposta. L'attimo immobile, di non trapasso all'istante successivo, appartiene alla percezione temporale e spaziale che si orienta verso la rottura e si mostra insofferente alla grande narrazione e alle sue teleologie in una modalità esperienziale che sovrappone la percezione esistenziale *no future,* di cui il sentire del punk fu il precursore, all'attimo del *cairòs* che, nell'interruzione prodotta dagli eventi autogestiti, segna il desiderio di riprendere il controllo sulla propria vita.
L'occupazione dunque vive in questa duplicità propria dell'attimo, nel doppio volto di Giano che può risolversi improvvisamente tanto in liberazione quanto in catastrofe. Il tempo interrotto dell'autogestione si pone al di là non solo del tempo continuo e della routine, ma tenta anche un capovolgimento negativo del tempo catastrofico dello stato di polizia. A questo sentirsi in bilico, sottoposti all'incertezza dello stato di emergenza del dispotismo delle ordinanze, infatti, il movimento risponde utopicamente con quella che si potrebbe definire – recuperando ancora le tesi sulla concezione di tempo e di storia di Agamben – come l'esperienza di un "piacere incommensurabile" (Agamben 1978, p. 106) categoricamente altra rispetto al tempo quantificato, cioè al tempo misurabile. Nel momento in cui l'azione umana riesce a scorgersi nel suo trasformare, nel suo essere componente produttiva di trasformazione, l'attimo vissuto come liberato diventa il luogo originale della felicità. È proprio nell'attività autopoietica [1] del sè che si esprime una libertà possibile. L'autogestione mobilita le singolarità contro la logica del lavoro eterodiretto e, con l'occupazione autogestita, ren-

de concreta l'ipotesi di una vita e di uno spazio autodeterminati che riaffiora nel sentire del singolo, come un sogno di cui si è fatta esperienza. Partecipare all'attività autonoma dell'occupazione è il presupposto per desiderarne il concretizzarsi in ogni spazio della vita [2]. Questa è l'essenza stessa dell'idea di trasformazione che fa dell'autogestione il terreno su cui si prepara e, nello stesso istante, si vive il desiderio. L'autogestione produce un ambiente immaginativo in cui, con il riaffiorare alla mente di questa possibilità – che si rende percepibile come esperienzialità – si guarda al mondo circostante come allo spazio in cui esportare l'utopia, come a una materia disponibile per la trasformazione di senso, per la trasmutazione alchemica della vita vietata in vita liberata. La festa di strada, il corteo, il rave sorgono proprio dall'espansione del desiderio negli spazi negati, da quel desiderio che investe la metropoli della propria utopia.
Lo spazio autogestito mobilita l'immaginario oltre il presente puntuale, oltre il tempo omogeneo. Sulla catastrofe imminente esso costruisce il nuovo riversandola in utopia. Il suo è un tempo che non si esaurisce nell'istante, pur sorgendo da esso, ma perdura e innerva di sé il collettivo nell'esperienza di rottura: sua è quell'immagine che raccoglie l'attimo e lo mobilita contro il presente, *hic et nunc*. L'esperienza che così è introdotta dallo spazio occupato non ha il carattere prescrittivo o normativo dell'agire, ma quello di esempio. Per cui se spazi e tempi dell'autogestione sono la prefigurazione di una vita liberata, ogni prefigurazione resta variabile, non fissa, non detta leggi o modelli, ma suggerisce ipotesi e proposte che sorgono nell'attualità, nell'"ora".

Note

[1] Con *autopoiesi* (genericamente "autoproduzione") definiamo il processo di fondazione autonoma di se stessi. L'autopoiesi è a un tempo un'autocollocazione produttiva e, per questo, anche una relazione con l'*altro*. È utile riferirsi in senso generale alla definizione che fornisce Alfonso Iacono sintetizzando le posizioni di Varela, che per primo ha teorizzato l'autopoiesi (*Autopoiesi e cognizione*, Marsilio, 1985): "Un sistema autopoietico è organizzato come una rete di processi di produzione di componenti che (a) rigenerano di continuo, attraverso le loro trasformazioni e le loro interazioni, la rete che li ha prodotti, e che (b) costituiscono il sistema in quanto unità concreta nello spazio" (Iacono 1992, p. 33).
[2] "Colui che, nell'*epoché* del piacere, si è ricordato della storia come della propria patria originale, porterà infatti in ogni cosa questo ricordo, esigerà in ogni istante questa promessa: egli è il vero rivoluzionario e il vero veggente, sciolto dal tempo non nel millennio, ma ora" (Agamben 1978).

> L'autogestione è oggi l'apertura verso il possibile, è la via, la conclusione.
>
> Henri Lefebvre

Autoproduzione e autogestione versus merce e lavoro

La pianificazione sociale della metropoli è stata innanzi tutto una pianificazione del tempo e dello spazio. Pianificazione che ha organizzato i corpi nel tempo di lavoro e nel tempo "libero". La colonizzazione della vita da parte del codice, delle sue materializzazioni urbane, si concretizza nell'eterodirezione di un tempo di vita in cui il tempo di valorizzazione sociale si oppone sempre più all'autovalorizzazione delle soggettività, consentendo al potere di assorbire l'individuo non solo nell'autorità del lavoro salariato, ma in tutto il ciclo vitale, come progettatore/produttore/consumatore, come anima e come corpo. In questo ciclo di produzione di senso le stesse culture metropolitane sono sussunte nel processo di ri/produzione attraverso l'opera degli *intermediari culturali*, di coloro i quali esaminano le tendenze, le scompongono e ne traggono indicazioni per il mercato. Dalle marche di jeans alle major discografiche la tendenza è la stessa: usare l'in-

novazione che si manifesta nei segni e negli accostamenti che le forme di vita autonomamente creano per ricondurli alla logica mercantile, per farne il potenziale commerciale della griffe, rispondendo così all'esigenza d'innovazione che il mercato stesso richiede. Gli intermediari culturali, ovvero, nella più radicale definizione di Debord, gli agenti dello spettacolo, sono gli addetti allo scandaglio dell'abisso urbano, dei suoi segni e della sua gestualità tramite il supporto dei sondaggi d'opinione, delle indagini di mercato, dell'osservazione dei flussi dei consumi. La produzione sociale di segni viene sussunta attraverso un'accurata osservazione del brusio metropolitano. L'intermediario culturale incorpora l'innovazione nel codice, nella merce.
In questo processo la produzione di senso viene ricondotta nei limiti dell'ordine, ne vengono ricomposti i punti di fuga, le fratture che l'espressione delle singolarità produceva, mediante la loro riorganizzazione nella struttura mercantile e dissolvendone la spinta utopica o comunque rendendola controllabile, gestibile attraverso il codice-merce.
In quest'ambito il copyright si configura come la sanzione legislativa specifica messa a protezione dell'appropriazione privata del prodotto di senso. Nell'istituto dei diritti riservati il senso viene estorto al sociale e reso alla mistificazione del prodotto individuale: la forma dietro cui si nasconde il copyright è l'intuizione creativa che, a ben vedere, è invece sempre più il risultato dell'indagine scientifica e sistematica dei mutamenti culturali.
Al contrario l'autopoiesi, l'autocollocazione produttiva delle singolarità rappresenta per i c.s.a. la possibilità di decolonizzazione del processo di produzione e riproduzione. Da questo punto di vista i concetti di *autogestione,* di *autoreddito*

e di *autoproduzione/autodistribuzione* implicano una critica di quelli che la sociologia ha chiamato “stili di vita”: l’autogestione può essere una concreta riappropriazione dei tempi e degli spazi, il reddito può non essere più separato dalla politica e, così, la liberazione può divenire uno stile di vita effettivamente operante. In tal modo si volge lo sguardo alle possibilità di fuoriuscita dal lavoro salariato (per esempio attraverso l’autoreddito, ovvero una parziale redistribuzione delle entrate) dal mercato dei corpi e delle menti, anche grazie all’uso autogestito delle nuove tecniche di riproducibilità (computer, macchine per la stampa, masterizzatori per CD, eccetera) e a una loro riorganizzazione nel contesto dell’autogestione.

Nei luoghi dell’antagonismo si sta sviluppando una produzione fruita non come *merce*, intesa cioè come rapporto sociale, ma come mezzo per la socializzazione delle conoscenze – si pensi alle forme comunicative delle posse che sono potute essere un veicolo per la diffusione del senso delle lotte. Eventi musicali, spazi tecnologico-virtuali, iniziative editoriali e discografiche sono resi possibili nel circuito del movimento, che così può conquistarsi nuovi spazi di autonomia. Un’*autonomia in rete*, nella quale ogni spazio si connette reticolarmente e orizzontalmente con gli altri annunciando nuove possibilità di organizzazione antiautoritaria.

In questo contesto, indissolubilmente legata alla battaglia culturale appare quindi la concezione della lotta come produzione continua di rotture, di destrutturazioni dell’ordine di senso. Lotta e autonomia esistenziale si legano, nell’esperienza del movimento attraverso l’agire di rottura, e si delineano sui contorni dell’occupazione e

dell'autoproduzione. Due processi spesso difficilmente separabili perché autoprodurre vuol dire comunicare lotte e lottare è un modo per autoprodurre il senso proprio delle forme di vita autogestite.
In questo procedere dell'autogestione possiamo riconoscere due atteggiamenti apparentemente contrari, in tensione, su cui il movimento imposta la sua relazione con l'esterno: l'esigenza di visibiltà e la necessità di sottrazione. Per investire la metropoli e la comunicazione di massa dell'utopia è necessario rendere espliciti i presupposti della lotta, ma questa attenzione per la visibilità e la trasparenza non può far dimenticare che, nel caso in cui cedesse alle categorie della scienza, quindi alle sue tecniche di pianificazione, consentirebbe l'assorbimento e l'ingabbiamento delle soggettività autoproduttive nella spiegazione e nella categorizzazione del dominio, mediante le quali questo si organizza e dispone la riproduzione dell'esistente. La visibilità, quando è data contestualmente ai mezzi di comunicazione gestiti dalla logica riproduttiva dello Stato, impone al movimento di mantenersi su margini che sfuggono agli occhi monitoranti del potere (giornalismo, scienza, sondaggi, eccetera). Per far ciò, in breve, esso non dovrà mai trasformarsi nel suo opposto (in Stato, appunto): deve, invece, far valere il moto sulla logica della statica. La lotta è allora un processo dove continuamente si scompare e ci si ritira in azioni di sottosuolo.
Qui si gioca anche l'interazione tra l'intenzione localistica e quella globalistica. L'autoproduzione musicale è perciò il mezzo per diffondere un'esperienza particolare quale l'occupazione del centro sociale da cui la posse proviene. Il locale muove verso la comunicazione globale e vi immette

dissonanze. È significativo che il rap raccolga in sè il localismo e la globalizzazione, il ritmo del rap come traccia per il dialetto regionale sintetizza in una sola immagine questa duplicità di intervento. Ci si spinge sempre oltre e sempre si ritorna al particolare per non farsi ingabbiare dalle maglie carnivore del mercato e della rappresentazione spettacolare. Si ritorna ai concerti a sottoscrizione nei c.s.a., si ritorna all'autoproduzione, al reddito autoprodotto, alla dinamica di comunicazione/sottrazione verso la sperimentazione di *stili di vita* non integrati, ma con lo sguardo sempre teso al globale, quindi all'uso delle tecnologie avanzate di comunicazione e delle nuove forme espressive.

Punk e Autonomia. Attraverso l'autoproduzione, si è detto, il movimento cerca di non integrarsi, di sfuggire alla rete di produzione e di distribuzione del mercato per crearne una propria, orizzontale, autonoma. L'autoproduzione rappresenta il mezzo per darsi voce, e una voce che allarghi progressivamente lo spettro della comunicazione.
Ma l'autoproduzione ha una storia lunga. I c.s.a. stessi sembrano avere radici in due universi culturali, l'Autonomia e il punk, che, intorno ai primi anni Ottanta, sono giunti a convergere, e che derivano da quel periodo di sovversione nichilista.
Le teorie della liberazione dal lavoro salariato, dell'autorganizzazione, si incontrano con la matrice, per così dire, intuitivamente situazionista e semiologicamente sovversiva del punk nell'ambito del medesimo universo esperienziale: la metropoli già suscita l'immagine di una fabbrica sociale e quindi di uno spazio in cui praticare la sovversione. Superare la rap-

presentanza, conquistarsi spazi liberati nella metropoli integrata, proporsi "autonomamente" rispetto ai canali tradizionali che impongono di sottostare alle logiche strutturali del canale stesso sono caratteri propri della sensibilità e dell'esigenza sia del punk che dell'Autonomia. *Sottrarsi* è una prospettiva e una modalità concreta dell'agire.

1976-1977. Con il sorgere del movimento punk prendono vita anche i primi significativi esperimenti di autoproduzione, in particolare rivolti all'ambito musicale e alle fanzine. È passato diverso tempo da allora, ma sembra che una certa eco del clima britannico sia passata, anche attraverso il punk, e sia ancora presente nei temi dell'autoproduzione musicale militante del panorama italiano. Ma prima di affrontare nello specifico il rapporto del punk con la produzione musicale, facciamo il punto su alcuni temi che caratterizzarono il neonato movimento giovanile.
Il punk aveva colpito profondamente la percezione sociale. La rottura che esso rappresentò fu la stella che annunciò i sincretismi sonori e stilistici delle culture metropolitane, il gioco sui simboli della produzione di massa e, soprattutto, la messa in discussione della produzione musicale di élite, dei professionisti del rock. Sull'esempio di Syd Vicious & Co. si disse che chiunque possedeva, o rubava, una chitarra poteva salire sul palco e dire qualcosa. Tutti gli istituti del potere, anche di quello della tradizione operaia, venivano messi sotto il mirino del punk.
In quell'anno, anche a Roma, si propese per la compatibilità ambientale: "I lama li si cerchi sulle Ande", è l'invito del movimento. Gli istituti di rappresentanza politi-

ca furono l'oggetto principale di critica da parte del movimento non più riducibile al soggetto operaio tradizionale. Le istituzioni risposero a questi attacchi e, mentre il movimento dell'Autonomia fu stroncato dall'azione congiunta dei partiti e dello Stato con il 7 aprile, il punk venne ridimensionato attraverso il riassorbimento autoritario e la spettacolarizzazione della trasgressione. Ma non tutto è perduto, negli anni che seguirono, nei famigerati anni Ottanta, tutto è solo divenuto meno visibile: più sommerso, ma non sommesso.
Nel Regno Unito gli anni Ottanta si aprono per i gruppi punk all'insegna della riscoperta del rapporto tra musica e politica o, meglio, nella visione di entrambi come parti di un medesimo orizzonte esperienziale. C'è chi ha voluto vedere nel punk, come d'altro canto nell'Autonomia in Italia, gli ultimi fuochi della contestazione. In realtà nell'underground, nel sottrarsi in un sottosuolo, si sta attuando, forse non ancora consapevolmente neanche per chi la produce, una trasformazione radicale di ciò che si considerava politico. Quella che è stata avviata nel Settantasette è una rottura radicale, innanzi tutto con la logica della sinistra tradizionale, quella dei partiti comunisti e dei gruppi M-L che separavano rigidamente la sfera politica da quella culturale; una rottura che era iniziata con i movimenti della fine degli anni Sessanta (con il Sessantotto studentesco e il Sessantanove operaio) e che ora appare con tutta evidenza nell'impegno diretto del movimento nella produzione culturale di massa, nell'intervento sui flussi di comunicazione. È l'inizio, anche, di quella trasformazione del terreno politico, della radicalizzazione della critica alla rappresentanza e alla rappresentazione che porta

a sperimentare nuovi tipi di intervento. La politicizzazione consapevole dei comportamenti, il recupero degli spazi, la comunicazione del corpo diventano il mezzo per agire sul senso. Sarà così per l'Autonomia, così come fu per il punk, anzi, una netta separazione tra le due esperienze in verità non è neanche data quando, all'inizio degli anni Ottanta, esse convergono, come per esempio in Italia, nei c.s.a.
Il potere economico, anch'esso orientato sempre più alla produzione di senso, riterritorializza attorno a sé anche alcuni degli elementi comunicativi utilizzati dai movimenti metropolitani eliminandone i principi conflittuali e le componenti critiche. In generale esso opera per riconfigurarsi nel mutamento e per garantirsi il controllo del flusso comunicativo in continua evoluzione. Per il movimento diventava indispensabile riappropriarsi anche della musica, come degli strumenti espressivi in generale, per riprendersi la metropoli, una metropoli che andava sempre più assemblando sonorità e colori di provenienza culturale eterogenea. Questo è il secondo merito del punk. Molti generi poterono fondersi nel punk attraverso il collante ritmico delle sonorità urbane. In particolare, il reggae e il *dub* cominciarono a dialogare con lo stridere dei distorsori e dei feedback[1] metropolitani (si pensi non solo a *Sandinista* dei Clash, ma anche alle sonorità delle meno conosciute Slits) producendo quell'intreccio acustico che ritroviamo poi, sul finire degli anni Ottanta, all'interno dei centri sociali in Italia.
Il movimento è cresciuto e si trova davanti le prime difficoltà. In riferimento ai Clash, in particolare, si apre il dibattito sul mercato discografico: mentre molti gruppi stam-

pano in proprio, autoproducono il loro materiale sonoro, altri, come i Clash appunto, cadono progressivamente nel mercato ufficiale. Il punk era un movimento radicale nelle forme e nei contenuti e non avrebbe risparmiato certo la forma di produzione musicale. "I hate Pink Floyd" portava scritto Vicious sulla sua T-shirt. Odio non tanto rivolto al genere musicale in sé, di cui i Sex Pistols probabilmente si curavano poco, ma al sistema affaristico che dietro alla loro produzione si nascondeva. Per i Sex Pistols si trattò di organizzare truffe ai danni dell'apparato spettacolare, per altri (vedi la Crass Records) di sfuggirgli con l'autoproduzione. In questo clima l'accordo Clash-CBS costò al gruppo l'ostracismo del movimento punk. "We are *Crass*, not *Clash*" teneva a precisare il gruppo anarchico.
La prospettiva che si poneva era: accettare il mercato per concedersi a un pubblico più vasto, rinunciando all'autonomia o rifiutare il mercato, relegandosi a una fruizione più ristretta, ma indipendente dalle logiche delle multinazionali? Alternative che comportavano entrambe rischi e vantaggi (non solo e non tanto economici), ma che sostanzialmente sono riconducibili al difficile problema della distribuzione. Se autoprodursi era già allora possibile senza molti sacrifici, autodistribuirsi su vasta scala era praticamente impensabile per i livelli richiesti al movimento punk che non aveva neanche luoghi stabili per la diffusione, come possono essere oggi i c.s.a.. Le multinazionali avevano e hanno sedi in ogni parte del mondo colonizzato; il movimento doveva raggiungere e minacciare il sistema in tutti questi luoghi (almeno potenzialmente), ma non poteva farlo se non attraverso le strutture delle grandi etichette discografiche, che pure tutto sussumono e riducono entro

il proprio universo significante nel momento in cui imprimono il marchio della casa sul prodotto.
Questo è un problema che resterà irrisolto. Comunque, ciò che importa da un punto di vista culturale, è che il *détournement* del prodotto di senso, l'uso delle tecniche di riproduzione di massa, la comunicazione, la creazione di stili di vita non integrati, la metropoli, la critica alla rappresentanza, l'autoproduzione e l'autodistribuzione sono le linee su cui si mossero tanto il punk che l'Autonomia, e che segneranno il ritmo anche per i c.s.a. che, in questi temi, ritroveranno poi un senso specifico della loro prassi.

Roma, 1992. Quando a Radio Onda Rossa, emittente riconosciuta del movimento antagonista romano, si tiene un dibattito focalizzato sul rapporto fra autoproduzione e distribuzioni, ad alcune posse viene fatta notare la dipendenza dai circuiti delle multinazionali, come la Sony. Gli interventi concentrano la discussione proprio sulle difficoltà del movimento a creare un circuito di diffusione non limitato ai centri sociali e in grado perciò di fornire un trampolino di lancio, un corda tesa fra i c.s.a. e l'esterno. Non chiudersi nel ghetto, ma neanche accettare le complicità con il mercato: questo è il dilemma che ritorna e che sembra avere possibilità di soluzione maggiori di quanto ne avesse in precedenza. La *Cordata per l'autogestione*, o l'attuale coordinamento romano degli *info-shop* G.R.A. (Grande Raccordo Autoproduzioni), ad esempio, sono tentativi di riunire differenti situazioni dell'autoproduzione per acquisire maggior forza e indipendenza anche nella distribuzione. L'esigenza è quella di proiettarsi verso l'esterno radicalizzando il progetto precedente-

mente sviluppato dell'autoproduzione, non tanto per supporre una competizione con il mercato capitalistico, ma per dimostrare concretamente che esiste un modo sostanzialmente diverso di gestire il rapporto con le "cose", un modo che non passa per la riduzione del prodotto a merce, per dimostrare che è possibile dar vita a un'organizzazione della produzione-distribuzione orizzontale, reticolare, non rigida e autodiretta da parte del movimento: un'organizzazione, cioè, che contenga in sé un attacco alla logica culturale del capitalismo.

D'altro canto è vero che il comportamento e le posizioni delle posse hanno mostrato le molte tensioni che su questo campo si convogliano. Le vie scelte dall'autoproduzione sono molte e variegate. Il dibattito resta aperto, vivo, proprio nella tensione tra il presente integrato e l'utopia realizzata, tra visibilità e sottrazione. Il problema dell'autodistribuzione e dell'autoproduzione non si è risolto, ma ha segnato un aspetto politico decisivo: ogni passo mosso nella direzione dell'indipendenza dal mercato ufficiale è una sperimentazione di rotture[2] e di *autonomia* possibile, ma soprattutto ha il senso di un'intenzione prefigurativa che desidera la concretizzazione autopoietica delle forme di vita che nel circuito dell'autoproduzione si mettono in gioco.

Note

[1] Il *feedback* è il fischio acuto prodotto dal segnale di ritorno delle chitarre poste davanti agli amplificatori che, mimeticamente con l'ambiente urbano, rimanda allo stridere dei freni di auto e metropolitane. Con feedback potremmo anche intendere, allargandone il senso, proprio il ritorno dei ritmi urbani nelle sonorità musicali.

[2] Una storia di movimento sulle posse e le autoproduzioni degli ultimi cinque anni è possibile legandola anche a quello studentesco del Novanta. Per altro è significativo che la data del loro lancio a livello di massa sia proprio il 1990, anno in cui, si disse allora, "finirono gli anni Ottanta", evidentemente non solo per il calendario. In effetti a partire dal 1990 si sono poste in primo piano (e in parte hanno trovato sperimentazione concreta) le esigenze comunicative del movimento "sommerso": da un lato si sperimentava l'uso del fax, del computer, delle fotocopiatrici, del materiale tecnologico abbandonato dai docenti durante la fuga dalle facoltà occupate, dall'altro cominciava a riemergere, per il movimento che per tre mesi occupò spazi fissi sui mass media, il problema del rapporto fra autonomia e sussunzione, fra comunicazione e contesto.

Corpi nomadi

> La variabilità, la polivocità delle direzioni, è un tratto essenziale degli spazi lisci, del tipo rizoma, e ne ricompone la cartografia. Il nomade, lo spazio nomade, è localizzato, non delimitato.
>
> Gilles Deleuze, Felix Guattari

Se con il termine nomadismo definiamo la presa di contatto con il mondo circostante che le singolarità compiono esponendosi al diverso da sé, alla molteplicità, nel movimento, nel suo fluire nell'ambiente metropolitano, si delineano tre modalità di nomadismo pertinenti ai tre territori di sperimentazione rappresentati dalla geografia dello spazio, del feticcio e della mente.

Nomadismo geografico e metropoli

Per capire, per conoscere la città è necessario attraversarla, è necessario subire il suo fascino e fare di ciò un'esperienza. Ci si deve trasformare allora in nomadi geografici, navigare nella città per raccogliere i suoi suggerimenti. Nomade è colui che l'attraversa spostandosi da un c.s.a. all'altro e che così osserva, indaga, conosce, ma allo stesso tempo si fa guardare, indagare, conoscere. Nel suo viaggiare, acquisisce e distribuisce informazioni. Il navigatore

della metropoli guarda e si sottopone allo sguardo altrui in un mutuo rapporto comunicativo.
Il nomadismo geografico, in senso lato, coinvolge il territorio esterno al corpo e si attua in varie modalità espressive – di cui alcune sono state osservate negli illegal rave che scelgono spazi urbani da occupare, o nel corteo che vaga per le architetture modificandone i flussi di senso interni. Ma l'azione nomade-geografica su cui ci soffermiamo ora è quella dei fruitori e/o dei militanti dei c.s.a. che percorrono diversi chilometri, che si spostano da un margine all'altro della metropoli alla ricerca del "centro" che per una sera li ospiterà, sia esso un c.s.a. o l'invasione dello spazio urbano più limitata nel tempo, come un'occupazione temporanea, poco importa. Questo nomadismo si ripete ogni sera, per ogni iniziativa che il movimento produce e così unisce la metropoli e le occupazioni in un flusso continuo di percezioni, di stimoli, di messaggi. Il centro, quello verso cui si dirige il nomade, è assolutamente disposto alla navigazione, è l'isola in cui il viaggiatore trova un riparo temporaneo.
Il collettivo errante ha deterritorializzato il centro (questa volta quello "storico" della città) e lo ha spostato in decine di anfratti della periferia. I branchi di corpi si orientano verso le periferie o da una periferia all'altra, si scambiano – storicamente questo è stato uno degli elementi più importanti del navigare – punti di osservazione, raccolgono idee, suggerimenti, proposte e critiche che faranno parte del bagaglio politico-culturale con cui affronteranno domani la metropoli. Si lasciano permeare dalle suggestioni estetiche del c.s.a. che comunicano modi di essere differenti, esperienze e possibilità di intendere diversamente. All'interno del c.s.a. prosegue, d'altro canto,

l'esposizione alla comunicazione dei frammenti con la birreria (luogo dell'incontro interpersonale), con la sala cinema (luogo della comunicazione mediata visuale), con BBS[1] (che collega virtualmente, al di là delle determinazioni spaziali, il movimento), con i concerti (esperienza sonora e corporea), con gli *info-shop*[2] dell'autoproduzione (comunicazione delle cose). Già si preannuncia un'ulteriore esperienza nomadica: quella dei feticci. Ma le sue modalità saranno ben diverse dallo shopping pur condividendo con esso la modalità comunicativa ed espositiva.

Nomadismo estetico e merce

I nomadismi estetici sono conseguenti all'esperienza che si fa della merce e dei codici che essa contiene e diffonde. La merce, disposta nella metropoli come in una grande esposizione, veicola una grande quantità di linguaggi; linguaggi che sono il prodotto dell'attività semiotica della molteplicità sociale che la merce incorpora e così riconsegna al sociale in forma estraniata. I codici incorporati nel feticcio-merce conducono i fruitori a una percezione mutante, soggetta a un'emergenza semiotica permanente. Attraverso di essi la merce socializza gli acquirenti al nuovo[3], alla comunicazione del feticcio che è, così, in grado di investirsi continuamente dell'intenzione del loro desiderio e di seguire il passo segnato dalla necessità di innovazione, la quale costituisce il presupposto della riproduzione dell'intero apparato del mercato. È, ancora, attraverso questi complessi livelli di trasmutazione dei codici che la merce riconfigura il soggetto nell'ambiente in mu-

tazione e crea per l'individuo un'identità, per così dire, fantasmagorica, assegnando a esso uno spazio delimitato e controllabile nello spettacolo integrato. Proprio in questo processo la merce tende anche inevitabilmente a diventare il supporto attraverso cui si diffondono nuove modalità di comunicazione e di senso.
La risposta dell'autogestione al feticcio identitario, ma, anche, all'espropriazione del senso, quindi, non può che essere quella di giocare sulla merce per compiere un *nomadismo estetico* e per percorrere una perversione stilistica nel patchwork, nel montaggio non convenzionale degli oggetti per sperimentare altri linguaggi. Ritroviamo questa soluzione nomade all'egemonia identitaria della merce in particolare nell'abbigliamento e nel corpo autogestiti come pratiche culturali che includono i segni nella vita quotidiana e da essi cercano di comunicare un'alterità.
Il nomadismo estetico si inserisce nello spazio intermedio tra gli organi di senso e l'oggetto materiale, in quell'aureola che avvolge il corpo e che lo rende elemento comunicante. I corpi diventano allora un terreno di sperimentazione e di contaminazione. Su di essi vengono effettuati assemblaggi dei capi di vestiario mutuati dalle varie culture metropolitane, sia di quelle giovanili (così le chiama impropriamente la sociologia) sia di quelle di massa. Agli abiti militari si fondono le felpe dei rapper, all'anfibio new wave si accosta la T-shirt politica con scritte e immagini – dove il corpo si fa muro nomade e portatore esplicito del messaggio critico – il chiodo – il giubbotto in pelle che arriva fino a noi passando per l'estetica punk-dark – si accosta ai cappucci ricavati dalle maniche dei maglioni o dalle gambe delle tute, che rendono ancora più chiara l'intenzione alterante dell'agire autoproduttivo.

Bene è stato compreso questo processo nell'ambito del profitto dagli intermediari culturali che fanno di questa intenzione il materiale stilistico per il mercato – Valentino, Soviet, eccetera – strappandoli alla pratica nomade e formando su di essi nuove identità rinnovando continuamente il codice.
Ma ciò che a noi può interessare, indipendentemente dalla sussunzione che le culture metropolitane hanno subito e subiscono nell'apparato spettacolare, è come esse, che si riterritorializzavano intorno alle identità contenute negli stili del vestire, ora vanno a interrompere il loro monologo e rivivono nel crogiolo del vestire autogestito. Lo stile non è più uniforme, non segue uno schema assoluto, ma si apre sperimentalmente; non assembla ordinatamente per corrispondere all'esigenza identitaria, ma è esteticamente perverso. Il corpo e il vestire autogestito si compongono in un montaggio disomogeneo fatto di citazioni culturali in cui nessuna assorbe le altre, ma dove semplicemente coesistono, come parti di una modalità esperienziale non integrata nei modelli estetici preformati. Lo stile autogestito conserva l'eco delle sottoculture, ma non giura fedeltà a nessuna in particolare, a nessun senso ultimo che imponga la sua dittatura cromatica. I corpi inaugurano l'assemblaggio dei frammenti nel flusso che riconosce in sé la molteplicità delle provenienze culturali, ma che non si sottomette alla codifica mercantile dello stile. Chi veste inventa, non si adegua alle uniformità, gioca con la merce, spesso quella del mercato dell'usato nella logica del riciclaggio e nella pratica etnografica del recupero del reperto culturale. Ogni capo richiama una suggestione. Il corpo diviene un museo autogestito o, meglio, l'opera di un collezionista disordinato che compone

un patchwork in cui i capi di abbigliamento sono certamente recuperati dai segnali provenienti dagli altri corpi, fonti inesauribili di suggerimenti, ma sempre come comunicazione di un frammento o di un accostamento di frammenti, mai come identità di un corpo da imitare tout court, in blocco, perché il corpo stesso è mutante, non fisso se non nell'attimo di una giornata. Il corpo guarda e sa di essere guardato. In questa interazione estetica la comunicazione per frammenti funziona alla perfezione: esposti come citazioni, essi sono recuperati come tali; disponibili a essere riutilizzati, sono il materiale di costruzione per il disordine del singolo. La dimensione entropica, come abbiamo visto, cresce negli incontri collettivi, nella festa, nel corteo. Le note, le parole e i colori sono sparsi dai corpi e sui corpi come in un caleidoscopio.
Possiamo allora dire che lo *stile* estetico del vestire, come il genere artistico, è un fluire che, nell'avvicinarsi della corrente al gorgo, risucchia i frammenti rinnovandone il senso, che riconduce le citazioni del passato a una nuova esistenza stilistica. Lo stile autogestito ne prende atto e si rende disponibile al flusso comunicativo, vi si immerge come parte attiva nella rivitalizzazione del frammento, si lascia sedurre, ma nello stesso tempo non si fa assorbire: è permanentemente instabile.

Nomadismo psichico e soggetto

L'esperienza nomadica del muoversi per la metropoli coinvolge inevitabilmente la dimensione psichica del nomadismo: la psicogeografia è già un'esperienza di esplorazio-

ne della mente e del territorio al medesimo tempo[4]. Anche l'uso delle sostanze alteranti può diventare un modo per desoggettivizzare la percezione e per sperimentare diversi livelli di coscienza, altri modi di osservazione[5]. L'alterazione psichica rappresenta e ha rappresentato il tentativo di cercare l'*alterità* nel proprio interno, lo spostamento dell'io e l'alter-azione[6], la condizione, cioè, in cui bene e male possono essere oltrepassati, come ben vedeva, quasi da precursore della critica nietzschiana alla morale, anche Baudelaire[7].

Ma sugli stati alterati e sulle sostanze alteranti bisogna soffermarsi un attimo per comprendere come la costellazione culturale dell'autogestione vi si leghi, come e perché essa rifiuti alcune sostanze e ne accetti altre, quali limiti intraveda nella sostanza per non voler soggiacere acriticamente a essa.

Alcune delle sostanze che chiamiamo *alteratori* conservano il carattere di ciò che Felix Guattari (1978) ha definito come microfascismo[8]. Le cosiddette droghe pesanti, infatti, nella dipendenza procedono alla riterritorializzazione nell'identità e paralizzano le componenti semiotiche aperte verso l'esterno. In questo modo, piuttosto che orientare alla realizzazione di assetti collettivi di enunciazione, quindi a una messa in discussione dei modi di vita, esse conducono a un'individuazione soggettiva nell'assuefazione. Così l'*eroina* si lega, nell'immaginario e negli slogan di chi sperimenta in prima persona la colonizzazione delle sfere della sua esistenza, ai *fascisti* e alla *polizia* in quanto anch'essi agenti del controllo.

Riconfigurando l'individuo intorno all'ideologia, alla dipendenza o al comportamento legale, gli agenti di con-

trollo chiudono i punti di fuga e la possibilità di sperimentare costellazioni inedite. Il potere, attraverso di essi, trova alloggio nella mente, nel corpo e negli spazi negando, nel caso specifico dell'eroina, qualunque possibilità di alterazione effettiva, qui intesa come quello spostamento che induce all'abbandono dell'ordine delle cose imposto. È vero che con l'uso dell'eroina, da un punto di vista fisiologico sopraggiunge una percezione delle cose non ordinaria, ma dal punto di vista della critica al potere la dipendenza imprime il suo marchio repressivo e riconduce l'individuo nelle maglie del dominio della sostanza e di chi vi ricava profitto. E questo diviene inaccettabile per una cultura dell'autogestione che si trova dunque a rifiutare non in senso moralistico ma, se si vuole, esistenziale e immediatamente politico, la dipendenza.
Il movimento deve allora distinguere fra le droghe leggere, che non generano assuefazione, e le droghe pesanti, che la inducono, proponendo la depenalizzazione delle prime e la lotta nei quartieri alle seconde. Le *droghe leggere* sono in generale sostanze, per dirla ancora con Guattari, che favoriscono il sorgere di una microeconomia del desiderio. Il movimento si situa proprio su questo terreno di sperimentazione proclamando, per prima cosa, l'esigenza di essere liberi da qualunque dipendenza. "Nessuna dipendenza" è la scritta con cui si accoglie il visitatore all'ingresso del Forte Prenestino. E questo valga per qualunque sostanza.

Note

[1] In senso tecnico una BBS è un nodo telematico, una banca dati, capace di contenere virtualmente le informazioni, i documenti, e renderli disponibili, mediante collegamenti con cavo telefonico e modem, a chiunque vi si allacci. La BBS, la cui gestione è affidata a un *sysop* (operatore di sistema), in senso politico-culturale, diviene un luogo virtuale di confronto internamente al movimento, capace di raccogliere materiali di varia natura e provenienza, uno spazio in cui s'incontrano situazioni spesso spazialmente molto distanti. Da esso è possibile per altro recuperare materiale di documentazione e pubblicizzare iniziative. Il primo esperimento in tal senso è stata ECN di recente affiancata da AVaNa.

[2] Gli *info-shop* sono spazi interni ai centri sociali in cui sono disponibili materiale informativo e autoproduzioni di movimento. I prodotti sono dei più vari: dalle riviste e gli opuscoli sugli stati alterati di coscienza o sulla vivisezione ai temi contemporanei del movimento, dalle autoproduzioni musicali e video al miele (e suoi affini), alle poesie, racconti, ipertesti, eccetera.

[3] Rispetto alle tematiche sulla merce-feticcio ci si può riferire, oltre che ai temi benjaminiani (in particolare quelli esposti in *Parigi capitale del XIX secolo*), anche alle ricostruzioni che di questi fornisce Alberto Abruzzese (1992).

[4] Così mi suggerisce il mio compagno di giochi Luther Blissett che si vuole esploratore della metropoli e divulgatore della pratica della desoggettivazione.

[5] Se è necessario "conquistare le forze dell'ebbrezza per la rivoluzione" e se "una componente di ebbrezza è presente e operante in ogni atto rivoluzionario" bisogna anche ricordare che "mettere l'accento esclusivamente su di essa equivarrebbe a trascurare interamente la preparazione metodica e disciplinare della rivoluzione a favore di una prassi oscillante fra l'allenamento e i preparativi di una festa" (Benjamin 1973a p. 239).

[6] *Alter-azione* come movimento verso l'*altro*, verso ciò che si pone come esterno ai confini di senso nei quali l'io si definisce

[7] Dopo aver elencato nel suo poema sull'hascisc tutte le nefande inclinazioni a cui conduce la sostanza che rende ostili all'essere

umano il lavoro, la società, le leggi, e in ultimo anche la chiesa e Dio Baudelaire afferma: "È veramente superfluo, dopo tutte queste considerazioni, insistere sul carattere immorale dell'hascisc" (Baudelaire 1988, p. 125). Una conclusione che quasi preannuncia una trasmutazione *psichedelica* di tutti i valori.

[8] Microfascismo implicito negli "aspetti molecolari di desideri che fanno cristallizzare le soggettività nella vertigine microfascista, nei buchi neri del potere" (Guattari 1978, p. 116).

Lo spazio concreto del possibile

Se i vari frammenti presentati ci forniscono immagini in relazione, essi devono essere inseriti in un concetto di cultura che sia in grado di fornire loro una *Darstellung*, una costellazione di senso che possa tracciare connessioni fra gli eventi. Tutto ciò nella consapevolezza dell'impossibilità di trarne una trattazione sistematica che peraltro, fin dall'inizio, abbiamo voluto sfuggire, in quanto sembra improbabile riuscire a raccogliere in un unico complesso teorico le molteplici modalità di espressione della crisi della politica.
Una prima osservazione da fare è che nelle autogestioni, nella produzione di situazioni autonome, nell'occupazione degli spazi, le citazioni culturali tendono a decadere chimicamente, a separarsi nell'alambicco dell'osservatore irrompendo in una costellazione di immagini che manifesta un'implicita critica culturale dell'esperienza esistenziale urbana nel suo complesso e va a innervare di questa critica tutto il percorso di vita. Nella situazione costruita, nel gioco di eventi, si giunge, per così dire, a un punto di

“indifferenza” fra l’arte e la vita, cosicché l’estetica e la politica e, in ultima istanza, la forma e il contenuto, si compenetrano fino a essere analiticamente inscindibili. È per questo che un’estetica ci conduce a una pratica e, immediatamente, a una teoria di trasformazione.
D’altro canto, la complessità di queste immagini è essenzialmente legata alla compresenza di aspetti diversi, spesso opposti, dell’esperienza metropolitana, aspetti che vengono poi a cristallizzarsi nelle forme dell’autogestione. Le immagini che si producono nell’esperienza antagonista della metropoli, innanzi tutto, vivono nell’ambiguità di essere altro dal presente, pur prendendo vita da esso. Queste immagini comprendono la prefigurazione, il divenire altro del presente, non in una politica rivolta a un progetto compiuto, a un insieme sistematico di elementi che delinea i caratteri del mondo nuovo cui l’intenzione utopica può riferirsi o meno, ma, al contrario, esplicitandola all’interno di una *tensione* alla liberazione, nelle possibilità concrete che nell’attualità si scorgono, in una liberazione possibile *hic et nunc*.
Tra i principali elementi di ambiguità che andiamo osservando il più significativo è quello che si gioca nel contrasto tra il presente e il suo superamento, contrasto che è il prodotto di una duplice interpretazione del presente e di ciò che da esso può scaturire. Infatti questo ci ha consentito di introdurre il concetto di *catastrofe*, inteso come il sentire che sopraggiunge davanti all’“occasione perduta” per il compimento della felicità (Benjamin 1986, p. 616), davanti a una libertà mancata che conduce il progresso a scontrarsi con il desiderio inappagato. La promessa di felicità contenuta nelle ideologie del progresso, nel con-

creto vivere metropolitano, ha tardato a realizzarsi. Lo stato di polizia, alla cui violenza sono sottoposte le vite nella metropoli, è invece subentrato come catastrofe sempre imminente, come *stato d'emergenza* che non solo riconfigura l'ordinamento del diritto, ma diventa questo stesso ordinamento. Questo pericolo della catastrofe pone allora l'accento non sugli elementi progressivi che l'attualità contiene rispetto alle epoche che l'hanno preceduta, ma sull'incompiutezza del processo storico, su quella felicità che non si è realizzata e porta così a orientare criticamente lo sguardo proprio sui rapporti di dominazione ancora presenti, dove le nuove modalità del potere appaiono solo come metamorfosi delle vecchie.

D'altro canto, gli spazi, i segni, gli eventi e i gesti che si raccolgono nella costellazione culturale dell'autogestione rimandano anche oltre la catatrofe, a un altro modello di sviluppo da prefigurare nell'agire quotidiano. Attraverso gli eventi, attraverso quegli istanti in cui il collettivo scorge una porta d'accesso per la fuoriuscita dal presente, si crea una rottura protesa a cogliere la fine della storia. L'idea di una vita autogestita, di un'autoproduzione della propria soggettività, è la contropartita del nichilismo della catastrofe, del sentimento di *no future* che le è proprio. Condividere un'esperienza di lotta che in nessun modo è scindibile dal vissuto personale vuol dire progettare oltre la catastrofe. Gli eventi si configurano così come momenti *prefigurativi* ed *esperienziali* al medesimo tempo. Nel dispiegarsi dell'evento si palesa la possibilità, in immagine, della liberazione e partendo da essa si intravede concretamente la trasformazione ma, soprattutto, se ne fa esperienza. Nell'uscita istantanea dal decorso storico, nel-

la sensazione di essere proiettati fuori dalla scansione continua degli attimi, che si ha nella partecipazione agli eventi, dalla festa al corteo, dal rave all'occupazione degli spazi, si prefigura e immediamente si produce la rottura, si concretizza la possibilità del cambiamento nel quale si viene immersi allo stesso tempo come autori e attori. La costruzione di situazioni, come era concepita dal situazionismo, conserva la medesima intuizione di un presente, in essa si preannuncia la possibilità di autodeterminazione della propria vita: i c.s.a. ne derivano una specifica pratica di senso.
Un secondo elemento di ambiguità risiede nel gioco di senso che si instaura tra gli strumenti di comunicazione e la rottura dei codici linguistici, nel tentativo di strappare i mezzi alle modalità operative codificate.
L'agire del movimento è mosso dall'intenzione di sovvertire il senso del presente ed è in questo contesto che il *détournement* va a concettualizzare la frattura della referenza tra il segno e il codice, frattura generata nella ricerca di nuove possibilità di senso. Impone questa disgiunzione il desiderio di leggere il presente in maniera differente e per far questo si ha in primo luogo bisogno di rompere l'aderenza tra significato e significante. Non vengono più rispettate le aderenze mitiche di significante e significato, ma sono poste altre possibilità interpretative. Nell'intenzione di chi crea, per la logica stessa del *détournement*, queste tracce rimontate devono invitare l'osservatore all'interpretazione. Nella sovversione dei codici c'è già un'*interpretazione sussurrata* che contiene lo stimolo a un'osservazione critica. In essa si gettano le basi affinché dalla confusione dei linguaggi, dalla sovrapposizione dei

codici, si possano introdurre nessi, parole e immagini nuovi, affinché, da questa loro contaminazione, si produca un linguaggio pertinente alle forme di vita tese a uscire dalla riproduzione del presente. Come dire che chi interpreta sviluppa immediatamente un agire decostruttivo dell'ordine di senso e che l'azione del *détournante* si fa sempre teoria di destrutturazione. È questa la teoria-prassi di trasformazione di senso di chi gioca con la tecnologia, con i suoi codici, alterandoli. Il centro sociale autogestito come esplicazione di un'estetica orientata alla rottura architettonica; il rave che muove per la rappresentazione di se stesso tra tecnologia e orgia simulata; l'autoproduzione musicale, nella tensione indotta dall'uso dei mezzi di riproducibilità tecnica, in una prospettiva di liberazione dal lavoro; il corteo con i suoi richiami sincretici e arcaici, con i suoi cross over, le sue maschere e i sound system; il graffito, la danza, l'ebbrezza, l'estetica del corpo come proiezioni di una riappropriazione estetica dello spazio. Sono frammenti che sussurrano suggestioni, ispirano nuovi punti di vista, una trasformazione di senso e un'interpretazione del mondo.
Le immagini dell'autogestione, allora, nel creare e nel vivere un modello alternativo allo stato di cose presenti, si esplicitano come un'utopia che si legge e allo stesso tempo si realizza nel superamento dei confini di senso proprio là dove il potere è venuto a coincidere con la loro fissazione e la loro continua ridefinizione.
Per delineare con più precisione questa costellazione culturale potremmo pertinentemente introdurre il concetto di *utopia concreta.* Nell'esplicitarne l'uso, innanzi tutto è necessario chiarire i caratteri che a tale concetto sono

assegnati negli sviluppi di chi, come Ernst Bloch, per primo lo elaborò per poi proporne una rilettura. L'utopia concreta è considerata da Bloch come una "forma sconosciuta del non-ancora-conscio" (1984) che si appresta a venire alla coscienza per essere vissuta nel tempo-ora, nello spazio dell'attualità. Nell'attimo immobile Bloch scorge un arresto che evoca il desiderio e lo sospinge verso un *altrove,* un altrove che non è dato nello spostamento spaziale e temporale come nelle concezioni degli utopisti, ma come spazio che si realizza nel *qui* e nell'*ora.* Uno spazio che è già qui, che è già nell'attimo presente nel momento in cui esso si muove verso linee di fuga dal dominio. Le utopie di Moro e Campanella, osserva Bloch, conducevano all'immagine di un altrove geografico, a un'isola lontana che si presupponeva nei viaggi di esplorazione. A queste utopie subentrarono poi quelle di Fourier e Saint-Simon che si configuravano come utopie sociali, che spostavano l'altrove temporalmente, nel futuro. Il topos dell'utopia blochiana, viceversa, è l'*hic et nunc*, è l'attimo in cui emerge il *novum* come elemento prefigurativo.

Alla città del sole e ai falansteri possiamo opporre dunque quei frammenti di metropoli autogestita che concretizzano l'utopia del movimento e il cui *altrove* fuoriesce dalla determinazione ideologica e trova il suo topos non in un luogo geograficamente diverso e/o in un tempo a venire, ma nella rottura che si attua *hic et nunc.* L'utopia concreta, allora, diventa un concetto specificamente antropologico in grado di avvicinarci all'interpretazione delle modalità del sentire delle forme di vita che, ancora, Bloch, definirebbe *sovracontemporanee* (1984, p. 89), di quelle forme di vita che sono immerse nella contemporaneità, ma

che, forzandone i limiti, vi esprimono i "lampi anticipatori" (*ibidem*) di un vivere diverso. La *contemporaneità,* che, riprendendo la definizione di Foucault, deve essere intesa nel senso di epoca storica, si distanzia decisamente dalla categoria dell'*attualità* la quale, invece, è propriamente un'immagine in "divenire", il "nostro divenir-altro": la contemporaneità è il periodo storico, la statica del tempo incompiuto, è fissità e immobilità fattuale. La *sovracontemporaneità* di Bloch e che qui verrà più precisamente intesa nel concetto di *attualità,* è invece in grado di immaginare e produrre un'alternativa alle condizioni storiche suggerendo strade alternative di esistenza. In questa capacità prefigurativa risiede la potenza immaginale dell'utopia concreta, che si situa nello spazio dell'attuale in quanto spazio aperto su cui è possibile sperimentare e creare il nuovo, cercando di tradurre in una forma comunicabile ciò che ancora è inespresso, ciò che non è ancora presente.
Tale tensione a divenire il proprio essere-altro deve essere considerata, allora, perfettamente topica, come sostiene Agamben riferendosi in generale alla costruzione di situazioni, "poiché [essa] si situa nell'aver luogo di ciò che vuole rovesciare" (in Debord 1994, p. 239). L'utopia concreta ha in comune con la costruzione di situazioni l'intenzione sovversiva che porta il tempo della trasformazione nel qui e ora, dove la *rottura immaginale* e la *rottura concreta* delle forme di vita coincidono e si confondono indissolubilmente. Il concetto di utopia concreta si estende ben oltre l'intenzione immaginale e si ritrova negli eventi, nelle pratiche, nelle estetiche che fanno leva su "quell'oscuro richiamo" che il sogno vissuto ha nei confronti della vita "reale" incompiuta. Diventa così un'"esperienza delle

non identità" che, alimentandosi in quell'immagine, "rende possibile una lacerazione della presunta solidità dell'esistenza" (Boella, Introduzione a Bloch 1994, p. XLI). Lacerazione che comprende ogni aspetto della vita del singolo. L'utopia concreta, così, sta a definire le modalità di esistenza e, conseguentemente, di esperienza che lasciano trasparire la diversità, l'*alter*-azione del modo "ordinario" di guardare al mondo.
Avanziamo l'ipotesi che esista un aspetto culturale specifico, non omogeneo alla cultura spettacolare: per parlare di *culture* (il plurale è d'obbligo) dell'autogestione è però necessario tracciare in modo forse più preciso i contorni e le caratteristiche che in questo contesto a esse sono propri. Generalmente nelle descrizioni antropologiche e sociologiche, per risolvere concettualmente il problema di dar conto delle espressioni culturali che presentano riferimenti in gran parte *altri* rispetto a quelle dominanti, si aggiungono i prefissi "contro" e "sotto" al termine cultura.
Tali strategie nel caso dell'autogestione incontrano notevoli difficoltà. Il concetto di *controcultura* segna un'opposizione tipicamente moderna per la quale il centro verso cui si rivolge tanto il "per" quanto il "contro" è ideologicamente coerente e tende a essere esso stesso il termine di paragone della costellazione culturale. *Sottocultura*, invece, ha come limite il riferimento a un alto e a un basso aprioristicamente dati, in primis dal parametro dicotomico della detenzione/assenza di potere, in quanto riconducono a questo la concettualizzazione.
Se è vero che la frantumazione dell'idea di ideologia coerente, delle grandi narrazioni, conduce oltre la politica così come era pensata nella modernità, se è vero che la

prefigurazione di uno spazio altro contenuta nell'autogestione sfugge alla verticalità di un sopra o di un sotto pur lasciandosi permeare dalle contraddizioni proprie della tensione tra dominio e desiderio di liberazione, risulta troppo stretta, se non decisamente inadeguata, una definizione del nostro universo utopico limitata ai concetti di controcultura e di sottocultura.

Crediamo che, riferendoci a quella tensione *ad novum* che vediamo esprimersi nelle autogestioni, essa conduca a una cultura rivolta all'*oltre*[1], a una cultura prefigurativa e in continuo mutamento nel costante tentativo di autosuperamento dei propri confini di senso. Essa è un *oltre* cronotopico che si manifesta, paradossalmente, nel momento presente. Se una cultura dell'oltre vive nella tensione tra il presente e l'*altro* da questo, allora certo non può che essere incoerente e ibrida per l'universo significante del codice-scienza, ma anche, e proprio per questo, si pone come cultura di rottura e di prefigurazione.

L'autogestione è l'utopia concreta che si colloca negli interstizi e nei varchi aperti nel tessuto metropolitano. Nella sua esperienza di vita lo straordinario si riversa immediatamente in quotidiano e viceversa, senza che i due termini siano in verità neanche postulati, senza che neanche più sussistano: scompaiono nel trasferimento del collettivo in uno "stato di eccezione effettivo", come lo chiama Agamben (1995) partendo dalle tesi benjaminiane sul concetto di storia. Uno stato di emergenza che si contrappone assolutamente a quello posto in essere dal potere del codice, codice che in ciò è mosso dall'esigenza autogenerativa di ricondurre a ogni istante il mondo a sé.

Il nostro "stato di eccezione", invece, è dato come una

potenza che non va a costituirsi in nuovo potere, ma che è mossa da un'intenzione sottrattiva rispetto ad esso. "Eccezione", questa, che si ritrova pervenire integralmente della vita in politica attraverso l'autogestione, mentre lo stato di polizia, pur essendo anch'esso una forma dell'eccezione, politicizza la vita consegnandola a una "vigenza senza significato" (Agamben 1996) della forma di legge. L'autogestione che non pone né tanto meno conserva il diritto, ma lo depone nell'attimo in cui presentifica l'altro dal presente in un'intenzione che non solo non distingue più fra regola ed eccezione, ma che fa perdere a queste il nesso che le poneva a fondamento del diritto statale. Nel suscitare e nel riferirsi alle connessioni con altri mondi possibili, l'eccezione dell'evento non è più la costituzione di un diritto nuovo o rinnovato, di un nuovo codice cui adeguarsi, ma ogni volta pone in discussione attraverso il suo agire lo stato di cose dato. L'autogestione è un evento che tende, in quanto "puro mezzo" (Benjamin 1962) dell'immaginazione e della prefigurazione, a emanciparsi dal codice nel momento in cui scioglie ogni rapporto causale e strumentale che unisce mezzo e fine, politica e vita. Il codice è il veicolo di questa strumentalità. Il puro mezzo è viceversa l'agire emancipato dalla strumentalità, è, in sé, la prefigurazione e la concreta messa in moto di una modalità di esistenza che non conquista il potere, ma che invece si sottrae costantemente ad esso. Il puro mezzo, il mezzo senza fine (Agamben 1996) si concretizza nella creazione di uno spazio di comunicazione, e in ciò manifesta il desiderio di riappropriarsi della parola, del gesto, del segno, di riconquistare lo spazio su cui, oggi più che mai con l'avvento dello spettacolo, si opera l'esplorazione.

L'evento di un collettivo che riprende il controllo della propria vita e del proprio livello linguistico è l'esprimersi di questa forza immaginale dei mondi possibili in quanto al suo interno si pone in maniera centrale il rapporto tra possibilità e realtà, come relazione sospesa. Esso si presenta nello scorrere ordinario degli attimi come differenza, si pone come attimo differente – solo per questo riusciamo a distinguere questo istante particolare come evento – e, dunque, come possibilità di un altrimenti rispetto alla scansione omogenea del tempo. L'evento è l'insorgere nell'attualità della potenza di un essere altrimenti. In esso è il rapporto di netta separazione tra la realtà e la non realtà a venire sospeso, a cadere nell'*epoché*. Non importa che tali mondi siano o non siano, importa che essi *possano* essere, per dirla con Agamben (Agamben-Deleuze 1993). Nel soggetto che vi si trova immerso essi sono l'esperienza di una possibilità. È come dire che il mondo attuale potrebbe non essere, così come le chance offerte dai mondi possibili in quell'attimo potrebbero essere.
In tutto ciò, risulta decisivo allacciare costantemente la riflessione all'esperienza di questa possibilità come a un'àncora che, per quanto oscuri possano essere i fondali in cui si immerge, fornisce comunque un provvisorio aggancio per scorgere i contenuti che si celano dietro l'evento. In generale, nell'esperienza dell'evento, il collettivo, usando un'argomentazione recentemente esposta da Augusto Ponzio (1995), "rinuncia ad essere contemporaneo di ciò che produce, e conferisce ad esso un valore al di là del proprio tempo" (p. 68). Da un lato, quindi, abbiamo una *povertà* d'esperienza già espressa da Benjamin così come è profusa nelle condizioni che esperiamo nell'abitare metro-

politano, dall'altro abbiamo un'esperienza *ricca* negli eventi autopoietici. Distinzione questa che a ben vedere è, come ancora ci mostra Ponzio, prossima alla differenza posta da Bachtin tra esperienza piccola ed esperienza grande: "l'esperienza piccola, pratica, dotata di senso dell'utile, tende a necrotizzare e a materializzare tutto [invece] nell'esperienza grande il mondo non coincide con se stesso (non è ciò che è), e non è chiuso e non è compiuto (...). Il tempo non è una linea, ma una complessa immagine di rotazione corporea (...). Nell'esperienza grande tutto brulica di vita, tutto parla, essa è una esperienza profondamente dialogica" (Bachtin, in Ponzio-Jachia 1983, pp. 194-195). Quando "corpo e spazio immaginativo" si compenetrano, quando è possibile scoprire "nello spazio dell'azione politica lo spazio radicalmente, assolutamente immaginativo" (Benjamin 1973a, p. 24), può aver luogo quell'esperienza ricca che oltrepassa il presente.
Per sintetizzare estremamente possiamo dire che l'utopia diviene un'*autotopia*, uno spazio autonomo, e il suo altrove è piuttosto un'*altertopia*, uno spazio dell'alterità in quanto luogo della contaminazione e dell'ibridazione, uno spostamento spaziale che ha luogo nell'immobilità, una giravolta che, pur lasciandoci nello stesso luogo, modifica il nostro punto di osservazione su di esso. È così esplicitato, ma non certo risolto (se mai fosse possibile risolverlo), l'ossimoro rappresentato dal termine *utopia concreta*, la bizzarria di un luogo che non c'è, ma che si esprime concretamente. Essa nutre il suo carattere utopico proprio con il vivere fino in fondo questa ambiguità, nella consapevolezza dei limiti e nella ricerca ininterrotta di un loro superamento.
L'attualizzazione, che anche da un punto di vista metodo-

logico è il goniometro che ci accompagna nell'analisi critica dei frammenti, è intesa proprio come quel processo in cui, in una cultura, le immagini e le espressioni del passato balzano nell'attualità presentificando le loro intime intenzioni utopiche. L'utopia, come abbiamo detto, spinge oltre il presente e a questo scopo mobilita il passato cosicché intorno agli eventi e alle pratiche si raccolgono una molteplicità di figure eterogenee originariamente proprie alle culture tradizionali (come il corteo di maschere, la festa o la danza tribale, eccetera) o alle sottoculture (come il punk, il raver, il graffito, e così via) o alla cultura di massa (come il pop, l'estetica metropolitana, eccetera) il cui utilizzo nel contesto dell'autogestione può far scoprire all'osservatore espressioni di decisivo valore utopico. Queste tracce sono recuperate come reperti di un'archeologia delle immagini su cui lavorare, con cui comunicare un senso del radicalmente nuovo. L'autogestione dà a esse, seguendo la sua tensione alla trasformazione, un'esistenza rinnovata proprio sottoponendole a quel processo di attualizzazione che è, ad un tempo, la distruzione del passato e la sua rivitalizzazione. Il ricordo delle figure culturali del passato non può voler significare allora un recupero delle immagini arcaiche, archetipe, junghianamente parlando [2].

È decisivo comprendere invece come, nei frammenti, passato e presente si intreccino e come essi reagiscano nel campo di forze dell'*attualità* per esprimere un desiderio di liberazione. La *Darstellung* culturale che si raccoglie intorno all'autogestione conserva in questo modo il desiderio attraverso le immagini – come nel carnevale, nella festa, eccetera – e lo rilancia utopicamente rinnovandone

i significati culturali, rendendo palese la profonda tensione culturale che le immagini stesse racchiudevano nel passato proprio nel momento in cui esse vengono a liberare i loro desideri nascosti nel presente, nel sentire di un corpo redivivo che, nell'attesa della liberazione, per ricordarci la sua presenza, ci appare sotto forma di fantasma, in un istante, l'istante del desiderio esteriorizzato. È il nostro desiderio intimamente soffocato che coglie questa presenza nei frammenti culturali del passato e a essa si appella per poter esprimere le sue tensioni nell'ora. In questo modo esso la attualizza e ne salva l'intenzione più intima, quell'intenzione che non può essere raccolta da nessuna analitica del reperto che prescinda da questo sentire profondamente storico del desiderio stesso.
La pratica dell'alterazione, che ricerca le modalità affinché tali intenzioni utopiche possano prendere forma, conduce a uno spostamento del soggetto verso l'*altro*, un altro che è un'alterità utopica, e a ciò è mobilitata dalla realtà del sogno. Proprio per questo è plausibile avviare, a partire dalla sovrapposizione dei codici e dal loro *détournement*, dal loro patchwork, lo spostamento della politica nella direzione della constatazione di una pluralità delle alterità che oniricamente si apprestano sulle soglie della coscienza. L'identità unitaria si perde nel collage delle identità. L'alchimia del *movimento* si contrappone irrimediabilmente alla codifica dello *stato*, l'alterità nomade all'identico stanziale, il molteplice nel flusso al soggetto centrato.

Note

[1] In questo senso possiamo sostenere con F. Rella (1993) che "l'*oltre* è l'*al di là* che si apre una volta che sia stata soppressa la cogenza dei contesti storici, la cogenza del presente. L'evento, allora, non ha luogo nella storia ma è ambito di oscillazione: lo spazio stesso dell'oscillazione del soggetto".
[2] Per Benjamin si tratta, in opposizione alla concezione junghiana degli archetipi, di "dissolvere l'apparenza del sempre-uguale, anche solo quella della ripetizione della storia" (1986, p. 614) per un'esperienza autenticamente politica che sia libera dalla fascinazione del mito e dell'arcaico.

Il cross over

Roma. 7 Gennaio 1992. Forte Prenestino. "Il Messaggero" di Roma pubblica un annuncio che suona più o meno in questo modo: "Concerto dei Mano Negra al Forte Prenestino". È raro trovare notizie dei centri sociali sui giornali, eccezion fatta per "il manifesto". L'annuncio riporta un prezzo fisso: diecimila lire. Questo mi crea un certo disagio, mi sembra alto, ma suppongo: "I Mano Negra avranno dovuto, per necessità... e poi le etichette discografiche avranno imposto...". All'ingresso c'è molta fila ma del prezzo fisso, scopro ora, nessuna traccia: l'ingresso è a sottoscrizione. Come sempre. Entro e, oltrepassato il cancello in ferro dell'ex forte militare, percorso il corridoio suburbano che conduce alla ex piazza d'armi, arrivo al luogo in cui è disposto il palco. Il freddo invernale è mitigato dal calore dei corpi: è come un'immersione nel sentire erotico della folla che, come una bambagia umana in cui è altrettanto difficile muoversi, dà sollievo e

protegge. È il ritorno in un grembo affollato di corpi gemelli. Il concerto ha inizio.
Si potrebbe rappresentare visivamente la musica dei Mano Negra facendo riferimento all'arte del mosaico. Le citazioni sonore disegnano un paesaggio che è il risultato di un montaggio di culture. Non c'è nessuna sintesi tra i discorsi musicali che si incrociano ed è probabilmente per ciò che per definire i Mano Negra è opportuno utilizzare il concetto negativo di cross over, in decisa opposizione a quello sintetico di *fusion.* Passare sopra, attraversare, non esaurire, non fondere indistintamente insieme, navigare nelle culture che si scambiano segni e messaggi, che si appropriano dei segnali di nuove emittenti, che si cedono le une alle altre. Il cross over è un sincretismo musicale sotto forma di dialogo culturale che si rinnova nello spostamento spazio-temporale dei suoni, un passare sopra le costellazioni umane, un attraversarle.
La *patchanka* è il genere musicale che i Mano Negra hanno assunto stilisticamente come un "miscuglio" accostandola alle sonorità metropolitane. Così si alternano la sonorità ferrea e trascinante del battito tecnologico delle metropolitane, con gli accenti mediorientali, melodici e drammatici, erotici e ipnotici, dello scorrere ritmico. Il legno africano, la percussione sorda si mescola alle citazioni dei ritornelli dell'industria culturale hollywoodiana. Il ritmo granitico delle sonorità latine, marsigliesi, melodico e sincopato, compare a tratti sulla traccia musicale comportando un ulteriore spostamento spaziale dell'ascoltatore. Il cemento di tutto ciò è il bitume del punk che cola negli interstizi della struttura sonora. Gli stili etnici e il punk si intrecciano, la musica tradizionale della fiera

popolare incontra la cultura di massa, la città, il centro sociale autogestito e, nella confusione linguistica di Babilonia [1], trova una rinnovata esistenza.
La musica dei Mano Negra è un'ibridazione sonora che si compone delle molteplici parti dell'alterità. L'incrocio linguistico apre alla navigazione transnazionale e transculturale, ma è la metropoli che, evolvendosi in metropoli globale ed estendendosi oltre i confini architettonici, accentra su di sé il conflitto in tutte le sue dimensioni. La megalopoli racchiude la tendenza ambigua alla frammentazione e alla unificazione. È l'ambiguità di Los Angeles, il luogo della rivolta delle gang e della produzione culturale di massa. Ibridazione e ghetti, frammentarietà e nuove centralità sono le sue opposizioni irriducibili. È proprio contro il ghetto, contro la sua logica che si materializza nello spazio urbano e nelle menti e che ci dice che a ogni elemento deve essere riconosciuto il suo posto (a patto che non rimetta in discussione il volto dell'ordine costituito), che il cross over di suoni e di parole, di note e di lingue dei Mano Negra rivolge il suo desiderio di ibridazione, quel desiderio che questa sera si diffonde dagli amplificatori e invade il centro sociale [2].

Il punk

Il punk è una modalità di esperire la metropoli. Il punk porta su di sé disinvoltamente il peso della disfatta del senso e dei simboli della modernità: dalla catastrofe trae la sua energia semiotica distruttiva. Nel momento stesso in cui esperisce il collasso dei simboli, il punk pone nel

suo progetto la distruzione definitiva di ogni referenza tra segno e significato. Il suo è un atto creatore, la sua è la scelta che decide del senso nuovo del segno per poi annientarlo. Gli oggetti sono sottoposti alla sua violenza divina. Solo il feticcio interessa al punk, ma non nella sua aderenza al codice, bensì nella dissoluzione della codificazione. Il feticcio è il materiale per i suoi assemblaggi. La cura che il punk riserva alla merce è la stessa cura che a essa rivolge una discarica. Lo anima la sovversione nichilista di ogni valore: nessun riferimento sarà possibile, una volta terminata l'operazione, né al valore d'uso né al valore di scambio né al valore estetico. La merce nella discarica non è più utile, non è più preziosa, non è più bella. Ora, se il sovvertimento del codice è il risultato dell'intenzione nichilista del distruggere, in esso c'è anche una fattualità del creare. Nell'atto di distruggere il punk crea, i codici vengono alterati dall'uso improprio. Il punk è a un tempo la massima esaltazione semiotica della merce e la radicale negazione del suo valore. Il punk sa di essere guardato, vive di questa sua consapevolezza metropolitana, per questo si serve dei segni. Vive dell'ecologia della metropoli rodendola dall'interno. Ama e odia, ma non si può dire che disprezzi.
Il punk non ha nulla a che vedere con il lavoro. La sua estetica non vi si adatta. Le sue carni hanno affinità più con l'oggetto che con il soggetto della produzione: come l'oggetto in vetrina al suo massimo livello comunicativo diviene puro feticcio, così il suo corpo sottratto al mercato del lavoro e immerso negli sguardi delle strade al suo livello estetico più alto è scontro stilistico. Il punk attraversa i segni, li incorpora e se ne disfa. Il suo è uno

scorrere veloce, un passare in superfice che si spinge sempre oltre.

Il gioco

Roma. Luglio 1994. Alcune situazioni di movimento hanno preparato una manifestazione che, nell'arco di un mese, avrebbe dovuto coinvolegere diverse zone della metropoli. Erano in programma cortei carnevaleschi e iniziative ludiche nelle strade e nei c.s.a. di vari quartieri. L'insieme di questi appuntamenti andava sotto il nome di "Gioco del drago". Il Gioco del drago è una navigazione semiotica e psichica per la metropoli. Come dicono gli Sciatto [3], che sono tra gli organizzatori di questa iniziativa, "non abbiamo mai costruito nulla perchè restasse nello spazio o nella memoria, ogni luogo può essere mutato, ogni luogo può essere occupato" (Canevacci-De Angelis-Mazzi 1995, p. 91). Lo spazio urbano, quindi, un contesto da ridefinire.
Nel primo appuntamento incontriamo di nuovo la Mutoid Waste Company reduce delle due serate al mattatoio. Le/i mutanti partecipano al primo momento del "Gioco del drago" che ha per teatro le strade di Trastevere.
Si parte con il corteo in festa da piazza Sonnino in direzione di Pirateria di Porta, il c.s.o.a. della zona minacciato di sgombero, dove terminerà la serata. I corpi delle/dei mutanti vagano per la città investendola della loro utopia catastrofica, del loro prodursi estetico che muta la catastrofe semiotica in liberazione del corpo. I suoni stridenti delle loro voci filtrate dalle apparecchiature radio e dai

megafoni, i ritmi ossessivi e macchinici, gli odori chimici, i mangiafuoco e i lanciafiamme che sul carro si alternano incendiando la percezione ordinaria della metropoli, squarciano il buio che è appena sopraggiunto e investono il traffico urbano.
Il gioco è una lotta simulata, è combattimento e azzardo, finzione e allo stesso tempo rischio. Il gioco è l'istante dello scontro della vita e della morte, dell'organico e dell'inorganico. Il fuoco e il benzene con cui le/i mutanti e i mangiafuoco inondano le strade rimandano all'ambigua fascinazione che si situa tra i principi naturali alchemici e la tecnologia. Il conflitto cosmico e biologico è riproposto nella lotta fra il mutante e la metropoli, negli odori e nei chiaroscuri lasciati dalla miscela di elementi naturali e di chimica industriale. I corpi avversano il Moloch architettonico, lo attraversano esibendo i loro segnali di guerra come un corteo di figure dell'inconscio, come torme di spettri, di quei fantasmi che le genti medievali credevano di incontrare lungo i confini delle terre della comunità, nei crocevia, che sono pure la rappresentazione simbolica dei luoghi liminari della coscienza, là dove inizia la paura ma anche il confronto.
Il corteo si sposta sui *limes* della metropoli, attraversa i crocevia della sua coscienza.
La lotta sta nel gioco del guardare e dell'essere guardati, nel lanciare minacce apocalittiche e nel tendere la mano come invito a scavalcare il luogo comune e farsi mutante, a partecipare. Una corda tesa tra la realtà (presupposta) e la fantasia immaginativa (liberata) su cui passa funambolescamente la pulsione erotica del collettivo che avvolge i partecipanti.

Il gioco del movimento è un'esperienza vissuta, non un'appendice o una semplice simulazione della vita, ma una parte determinante della vita stessa, la parte in cui la dimensione teatrale, figurativa, del carnevale si fa più incisiva. L'esistenza mutante ci porta nello spazio in cui ogni corpo non è mera rappresentazione della differenza, ma la manifestazione di un'alterità che emerge dal sottosuolo urbano.

Note

[1] Babilonia è per i rastafariani il mondo occidentale, ma è anche la prima metafora della metropoli, unendo in un medesimo spazio, in uno spazio costruito e definito dall'uomo, corpi e linguaggi differenti.

[2] Un evento di cui ci resta, oltre al ricordo, una delle prime esperienze di autoproduzione discografica. Musica Forte, sembra non senza conflitti con la casa discografica dei Mano Negra, ha riprodotto e diffuso autonomamente i suoni di questa iniziativa dedicata non a caso all'antirazzismo e all'antifascismo. Musica Forte Autoproduzioni Musicali è "l'etichetta discografica" del c.s.o.a. Forte Prenestino.

[3] Sciatto/Arte Per Colpire Le Menti è il "gruppo di azione scenografica" e di "progettazione architettonica", secondo la sua stessa definizione (Canevacci-De Angelis-Mazzi 1995, p. 82), che lavora sulla metropoli, sugli spazi con l'intenzione di produrre uno straniamento dal modo ordinario di percepirli.

Bibliografia

AA.VV.
1994 *Internazionale situazionista 1958-1969*, Torino, Nautilus.
Abruzzese A.
1992 *Forme estetiche e società di massa*, Venezia, Marsilio.
Adorno T.W.
1970 *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi.
Adorno T.W., Horkheimer M.
1957 *La dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi.
Agamben G.
1970 *L'uomo senza contenuto*, Milano, Rizzoli.
1978 *Infanzia e storia*, Torino, Einaudi.
1995 *Homo sacer*, Torino, Einaudi.
1996 *Mezzi senza fine*, Torino, Bollati Boringhieri.
Agamben G., Deleuze G.
1993 *La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet.
Bachtin M.
1995 *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi.
Baudelaire C.
1988 *Paradisi artificiali*, Milano, Sansoni.
Benjamin W.
1962 *Angelus Novus*, Torino, Einaudi.

1971 *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi.
1973a *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi.
1973b *Infanzia berlinese*, Torino, Einaudi.
1986 *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi.
1991 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
1993 *Ombre corte*, Torino, Einaudi.

Bergson H.
1996 *Materia e memoria*, Roma-Bari, Laterza.

Bey H.
1993 *T.A.Z. Zone temporaneamente autonome*, Milano, Shake.

Bloch E.
1972 *Tracce*, Milano, Garzanti.
1984 *Marxismo e utopia*, Roma, Editori Riuniti.
1992 *Lo spirito dell'utopia*, Firenze, La Nuova Italia.
1994 *Principio speranza*, Milano, Garzanti.

Breton A.
1972 *Nadja*, Torino, Einaudi.

Canevacci M., De Angelis R., Mazzi F. (a cura di)
1995 *Culture del conflitto. Giovani, Metropoli, Comunicazione*, Genova, Costa & Nolan.

Canevacci M.
1990 *Antropologia della comunicazione visuale. Per un feticismo metodologico,* Roma, Sapere 2000.
1992 *Per un'antropologia sincretica, dialogica e polifonica*, "Giorni Cantati", 21-22, Roma, Sapere 2000.
1993 *La città polifonica*, Roma, Seam.
1995 *Antropologia della comunicazione visuale*, Genova, Costa & Nolan.

Chambers I.
1985 *Ritmi urbani*, Genova, Costa & Nolan.

Clifford J.
1993 *I frutti puri impazziscono*, Torino, Bollati Boringhieri.

Collettivo studentesco romano
1991 *La Pantera e i mass media*, Roma, Sapere 2000.

Crapanzano V.
1995 *Il dilemma di Ermes*, Milano, Anabasi.
Davis M.
1990 *La città di quarzo*, Roma, Manifestolibri.
Debord G.
1994 *La società dello spettacolo e commentari*, Milano, Sugarco.
Deleuze G., Guattari F.
1987 *Mille piani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
Eco U.
1994 *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
Geertz C.
1987 *Interpretazione di cultura*, Bologna, il Mulino.
Guattari F.
1978 *La rivoluzione molecolare*, Torino, Einaudi.
Habermas J.
1991 *Il discorso filosofico della modernità*, Roma-Bari, Laterza.
Hebdige D.
1983 *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, Genova, Costa & Nolan.
Iacono A.M.
1992 *Autopoiesi. L'organismo sociale e i suoi osservatori*, in AA.VV., *Dalle forze ai codici*, Roma, Manifestolibri.
Jameson F.
1989 *Il post-moderno*, Milano, Garzanti.
Le Goff J.
1988 *L'immaginario medioevale*, Roma-Bari, Laterza.
Leiris M.
1979 *Biffures*, Torino, Einaudi.
Mangano A.
1988 *Il senso della possibilità*, Roma, Pellicano.
Marcus G., Fisher M.
1994 *Antropologia come critica culturale*, Milano, Anabasi.
Nietzsche F.
1993a *Opere 1882-1885*, Roma, Newton Compton.
1993b *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi.

Passerini L.
1991 *Critica della vita quotidiana*, in AA.VV., *I situazionisti*, Roma, Manifestolibri.

Perniola M.
1994 *Il sex-appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi.

Philopat
1995 *Punk a Milano*, "Derive/approdi", 8.

Ponzio A.
1995 *Il carattere distruttivo dell'attuale*, "Millepiani", 4, Milano, Mimesis.

Ponzio A., Jachia P.
1983 *Bachtin e le sue maschere*, Roma-Bari, Laterza.

Rella F.
1980 *Critica e storia. Materiali su Benjamin*, Venezia, Cluva.
1993 *Miti e figure del moderno*, Milano, Feltrinelli.

Rutigliano E.
1981 *Lo sguardo dell'angelo*, Bari, Dedalo.

Virno P.
1995 *Il fenomeno del "déjà vu" e la fine della storia*, "Futuro Anteriore", 2.

Witte B.
1991 *Walter Benjamin*, Roma, Lucarini.

Sommario

GRAFFIO DI COLORE NEL GRIGIO INDIFFERENZIATO DELLA CITTÀ, VELOCEMENTE E ANONIMAMENTE IMPRESSO QUASI A MARCARE UN TERRITORIO, "IL CERCHIO E LA SAETTA" SI IMPONE COME SEGNO DI LIBERTÀ E DI PRESENZA TRA GLI INTERSTIZI O LE BARRIERE DELLA METROPOLI, TRA GLI INGORGHI O LE RAREFAZIONI DEI FLUSSI URBANI, IL RUMORE O IL SILENZIO DEI MURI. FRUTTO DI PASSIONI E DI FUGHE, DI INSUBORDINAZIONE E DI IRONIA, DI NECESSITÀ E DI FOLLIA, INCARNA UN GESTO DI RIAPPROPRIAZIONE, UNA LIBERAZIONE DEGLI SPAZI E DEI TEMPI DI VITA, UN'AFFERMAZIONE IRRIDUCIBILE DI ALTERITÀ.
IL LIBRO DI ANDREA TIDDI NASCE ALL'INTERNO DEL MOVIMENTO E PROPRIO PER QUESTO SI AVVICINA AL FENOMENO DELLE AUTOGESTIONI COME A UNA REALTÀ FRAMMENTATA E COMPLESSA, CHE NON PUÒ E NON VUOLE ESSERE INGABBIATA NELLE MAGLIE DI UNA DESCRIZIONE SISTEMATICA IN CUI SI ESPRIMONO LE ISTANZE OMOLOGANTI DEL POTERE. IL GRAFFITO, LO SPETTACOLO, IL CORTEO, LA FESTA, L'AUTOPRODUZIONE SI RIVELANO DUNQUE COME ALTRETTANTI TERRITORI DA ESPLORARE, ALTRETTANTI ASPETTI DI UNA CULTURA CHE RIVENDICA LA PROPRIA DIVERSITÀ, LA PROPRIA DISLOCAZIONE, IL PROPRIO NOMADISMO.

L. 12.000 (I.I.)